BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

Bertieri: *Il cinema e la Resistenza* - Gàal: *Responsabilità e memoria in un film d'esordio* - Kezich: *Rinascita del western* - Monteleone: *Losey regista teatrale.*

Note, recensioni e rubriche di: *AUTERA, GAMBETTI, LAURA, RANIERI, VERDONE, ZANOTTO.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXVI - NUMERO 3 - MARZO 1965

Sommario

SAGGI E COLLOQUI

NOTE

I FILM

(Segue a pag. 3 di copertina)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVI - n. 3

marzo 1965

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

I Nastri d'argento 1965: Pasolini

Anche quest'anno la grande sala romana dell'Eurcine ha fatto da cornice all'assegnazione dei « Nastri d'argento », svoltasi, sotto l'egida del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, alla presenza del Ministro dello Spettacolo, on. Corona. Era questa la 20ª edizione del premio, che corrisponde per importanza a quello che sono gli « Oscar » negli Stati Uniti ma è garantito meglio, nella sua equanimità, dall'essere assegnato senza giurie, attraverso un duplice referendum fra tutti i giornalisti cinematografici del nostro Paese.

I « Nastri » 1965 sono stati così assegnati:

Regia del miglior film: Pier Paolo Pasolini per *Il Vangelo secondo Matteo*;

Miglior soggetto originale: Marco Ferreri per *La donna scimmia*;

Migliore sceneggiatura: Pietro Germi, Luciano Vincenzoni, Age e Scarpelli per *Sedotta e abbandonata* (di Pietro Germi);

Miglior produttore: Franco Cristaldi, per il complesso della sua opera;

Miglior attore protagonista: Saro Urzì per *Sedotta e abbandonata*;

Migliore attrice protagonista: Claudia Cardinale per *La ragazza di Bube* (di Luigi Comencini);

Miglior attore non protagonista: Leopoldo Trieste per *Sedotta e abbandonata*;

Migliore attrice non protagonista: Tecla Scarano per *Matrimonio all'italiana* (di Vittorio De Sica);

Migliore fotografia in bianco e nero: Tonino Delli Colli per *Il Vangelo secondo Matteo*;

Migliore fotografia a colori: Carlo Di Palma per *Deserto rosso* (di Michelangelo Antonioni);

Migliore scenografia: Luigi Scaccianoce per *Gli indifferenti* (di Francesco Maselli);

Migliori costumi: Danilo Donati per *Il Vangelo secondo Matteo*;

Regia del miglior film straniero: Stanley Kubrick per *Dr. Strangelove* (Il dottor Stranamore).

Anche quest'anno i « Nastri » hanno dimostrato di saper indicare i punti di movimento e di novità della situazione del cinema italiano, anziché consacrare ciò che è già acquisito come fanno altre manifestazioni analoghe. Il film di Pasolini non sarà certo perfetto e non a caso ha suscitato discussioni a non finire in Italia e fuori; ma è una pellicola viva, che prende di petto le basi stesse della nostra civiltà — il messaggio cristiano — e le ripropone in chiave poetica con una forza sconosciuta a tanti film pseudoreligiosi che i produttori sfornano puntualmente per ragioni commerciali. Mentre la parte più deteriore della nostra produzione si attarda nei film a episodi di gusto pochadistico o insegue gli ultimi epigoni dell'esaurito filone fantastorico, Pasolini è riuscito a risalire la corrente con un film che, oltrettutto, è di punta anche rispetto alla linea

seguita sin qui da molti registi di valido impegno culturale e civile. Chi, all'indomani della « prima » veneziana, attendeva l'insuccesso d'un film sul Vangelo così fatto — senza, cioè, technicolor e grandi divi — è stato smentito dal lieto cammino sin qui percorso dalla trasposizione cinematografica di Matteo. Il Vangelo *indica dunque una linea di movimento, una ripresa di interesse del mondo del cinema verso la dimensione religiosa, anche se colta, come in questo caso, dall'occhio programmaticamente « esterno » di uno il quale con tutta onestà continua a professarsi non credente. (La realizzazione del film di Olmi su Papa Giovanni mostra che il filone non s'è fermato a quel caso isolato e testimonia dell'esistenza d'un fermento in atto).*

Tuttavia, l'indicazione dei « Nastri », appropriata per il miglior film a causa dei valori di novità accennati, è più squilibrata negli altri premi. Nulla da eccepire sulla brillante fantasia di Ferreri da cui è scaturita La donna scimmia, *niente da obbiettare alla riconferma delle doti narrative di Germi per* Sedotta e abbandonata, *ma sembra a noi davvero ingeneroso il silenzio totale attorno a* Deserto rosso. *Menzionarlo, su quattordici « Nastri », solo per la fotografia è disconoscere il fatto incontestabile che, accanto al* Vangelo *di Pasolini, il film di Antonioni è stato il fatto qualitativamente rilevante dell'annata cinematografica, grazie all'inconsueto impegno nella ricerca cromatica non esaurito in preziosismi formali fini a se stessi ma legato al proseguimento d'un coerente discorso tematico. Del resto, è indicativo del suo valore che abbia ricevuto a Venezia il « Leone d'oro » da una giuria tutta internazionale (salvo un italiano che, per sua stessa confessione, non nutriva per* Deserto rosso *eccessivi entusiasmi). Le segnalazioni per gli attori sono tutto sommato buone, mentre — con ogni rispetto per un compositore come Morricone — avremmo preferito non veder incluso fra i film insigniti del nostro massimo premio* Per un pugno di dollari, *prototipo di una via di imitazione del cinema americano che auguriamo, perché no?, frutti i suoi soldi a chi li ha investiti, ma non ci interessa minimamente come critici, anzi riteniamo possa incanalare la nostra produzione media in strettoie di mero ricalco di modelli altrui, degne di un cinema sottosviluppato che non ha fiducia nel proprio mondo e nei propri motivi originali.*

Notizie varie

Il cinema nelle università: Firenze — Nell'ambito dell'Istituto di Pedagogia dell'Università di Firenze, il critico Filippo M. De Sanctis ha iniziato un seminario di studi sull'« analisi del film ».

Costituita la Cineteca del Film di Ricerca Sociale — Si è costituita a Firenze, promossa dall'Ente Festival dei Popoli, la prima Cineteca del Film di Ricerca Sociale, che raccoglierà, oltre ai film del particolare genere indicato, anche foto, sceneggiature ed ogni altro tipo di materiale documentativo.

Il comitato di esperti di Venezia '65 — Il Consiglio di Amministrazione della Biennale di Venezia ha nominato il seguente comitato di esperti, che affiancherà il direttore della Mostra d'arte cinematografica nella preparazione della Mostra di quest'anno: Guido Aristarco, Tommaso Chiaretti, Piero Gadda Conti, Ernesto G. Laura, Francesco Savio, Mario Soldati, Paolo Valmarana.

Un romanzo di Isa Miranda — Isa Miranda ha scritto un romanzo, « La piccinina di Milano », che verrà pubblicato da Gastaldi. La Miranda ha già dato alle stampe due raccolte di versi, « Una formica in ginocchio », per i tipi di Cappelli, e « Una viuzza che porta al mare », edito da Cinzia.

Pallavicini passa a Rizzoli — Sandro Pallavicini ha lasciato la presidenza del Centro Cinematografico Incom per divenire presidente della Rizzoli Corporation di New York.

I dirigenti dello Studio Romano della Comunicazione Sociale — La prima assemblea dello Studio Romano della Comunicazione Sociale (che si occupa di studi sopra tutta la gamma delle comunicazioni sociali, dalla stampa al cinema, secondo una chiara ispirazione cattolica) ha eletto i dirigenti per il triennio 1965-1967. Presidente è Goffredo Pistoni, segretario il gesuita padre Enrico Baragli S. J., mebri del consiglio di amministrazione il critico cinematografico Enzo Natta, il documentarista e produttore Filippo Paolone ed il gesuita padre Roberto Tucci S. J., direttore della « Civiltà Cattolica ».

Lutti del cinema — È morto il 15 febbraio, a Hollywood, *Nat « King » Cole*, 45,

pianista, cantante e attore del cinema statunitense (es. *The Blue Gardenia,* Gardenia blu, 1953, di Fritz Lang); nella notte fra il 21 e il 22, a Madrid, *Michael Waszynski,* regista del cinema polacco ed ed europeo (in Italia: *Lo sconosciuto di San Marino,* 1947); il 23, a Santa Monica (California), *Stan Laurel,* 74, comico del cinema statunitense muto e sonoro (in coppia col defunto Oliver Hardy); il 24, a Roma, *John Kitzmiller,* 51, attore negro-americano del cinema italiano (*Vivere in pace* di Zampa, 1946, *Luci del varietà,* di Lattuada e Fellini, 195); il 5 marzo, a Parigi, *Jaque Catalain,* 68, attore del cinema e del teatro francese, aiuto e attore in molti film di Marcel L'Herbier (anche autore d'un libro su L'Herbier); il 9, a Los Angeles, *Margaret Dumont,* 75, attrice comica del teatro di « vaudeville » e del cinema statunitense (fu la « partner » femminile sullo schermo e sulla scena dei Marx Brothers); il 10, a Parigi, *Jean Boyer,* 63, regista francese di film-commedia; il 22, a Roma, *Mario Bonnard,* 76 « divo » del cinema muto (a lui si ispirò Petrolini per la sua macchietta « Gastone »), poi regista (fra l'altro: *Gastone*); il 23, a Parigi, *Michel Fourré-Cormeray,* 55, direttore del Centro Nazionale della Cinematografia Francese (1945-'52 e 1959-'65) e nel '61 presidente del Festival di Cannes; il 23, a Woodland Hills (Hollywood), *Mae Murray,* 75, « diva » del cinema muto e caratterista del sonoro (fu protagonista di *The Merry Widow* di Stroheim, 1925); il 24, a New York, *Harry Tierney,* 74, compositore di musica per film; il 25, a Barcellona, *Ladislao Vajda,* 58, regista del cinema europeo (in Spagna: *Marcellino pan y vino*).

GIANNI DI VENANZO TIENE A LISBONA UN CORSO PER OPERATORI — Si è tenuto a Lisbona, presso l'Istituto Italiano di Cultura in Portogallo, un corso di orientamento cinematografico, a cura dell'operatore Gianni Di Venanzo, che ha curato la fotografia di alcuni fra i più importanti film italiani degli ultimi anni, più volte Nastro d'Argento ed ex allievo del Centro Sperimentale. Il corso si è effettuato dal 22 febbraio al 7 marzo, con la partecipazione di 40 operatori cinematografici e 5 giovani registi portoghesi. Dato il numero limitato dei giorni il lavoro è stato intensissimo: 3 ore di lezione la mattina e 4 nel pomeriggio non escluse le domeniche. I 5 registi hanno potuto iniziare con Gianni Di Venanzo un lavoro pratico che ha tenuto occupato l'operatore italiano durante la prima settimana con un orario supplementare di altre sette ore al giorno. Si sono tenute proiezioni di importanti pellicole italiane recenti e pubblici dibattiti.

RIUNIONI CULTURALI A MAR DEL PLATA — Durante il Festival Internazionale Cinematografico di Mar Del Plata si sono tenute riunioni e convegni culturali. I rappresentanti delle scuole cinematografiche di alcuni Paesi dell'America Latina e di scuole europee hanno esaminato i problemi dell'insegnamento del cinema in vista dell'apertura di una nuova scuola cinematografica a Buenos Aires per l'iniziativa dell'Istituto Nazionale del Cinema. Un'altra riunione ha visto presenti i rappresentanti delle Cineteche dell'America del Sud, alla presenza del Presidente della FIAF, Jerzy Toeplitz. Si sono avuti inoltre incontri informativi sulla cultura cinematografica nei Paesi sud-americani ed europei. A queste riunioni, che si sono concluse nell'Aula Magna della Facoltà medica dell'Università di Buenos Aires, ha preso parte, in rappresentanza del Centro Sperimentale, il prof. Mario Verdone, che faceva parte anche della giuria del Festival.

Moscon all'Ente Gestione
Petrucci all'Istituto Luce

Il Ministro per le Partecipazioni Statali ha nominato l'avv. Giorgio Moscon, studioso di cinema ed in particolare di problemi giuridico-costituzionali conessi al cinema, Presidente dell'Ente Autonomo di Gestione per il Cinema. Direttore Generale è stato confermato il dott. Emilio Lonero.

L'Assemblea dell'Istituto Luce ha eletto presidente dell'Istituto stesso il regista e critico Antonio Petrucci, incaricato di regia presso il C.S.C. e nostro collaboratore. Vice Presidente è stato eletto la scrittore Giancarlo Vigorelli, Direttore Giuseppe Palermo Patera, membri del consiglio Pietro Butitta, Enzo Bartocci, Ennio Della Nesta, Orazio Gavioli, Arnaldo Plateroti, Mario Santucci, Paolo Valmarana.

A tutti gli eletti, ed in particolare all'amico Petrucci, le più vive ed affettuose congratulazione della nostra rivista.

La Resistenza nei film europei-occidentali e statunitensi

di CLAUDIO BERTIERI

Nel ventesimo anniversario della Liberazione, « Bianco e Nero » intende contribuire al ricordo degli anni della lotta patriottica pubblicando, una in questo numero, l'altra nel prossimo, le due principali relazioni — che sono poi dei saggi analitici — tenute al Convegno di Cuneo sul cinema e la Resistenza.

Una fondamentale distinzione dovrà essere fatta: film *sulla* Resistenza e film *della* Resistenza. Essa s'impone anche perché stiamo accostando i diversi panorami nazionali ed è un fatto che — in misura poi quasi totale per quanto attiene il profilo USA — le produzioni « resistenziali » nell'accezione più vasta (quella, d'altro verso, che più calorosamente sostengo) sopravvanzano nettamente, quanto ad impegno civile ed a valori artistici, quelle « sulla » Resistenza.

Varrà annotare che se in inizio queste produzioni « resistenziali » furono frutto diretto di iniziative indipendenti, « private » vorrei quasi dire, essenzialmente volute da un gruppo di uomini, assertori convinti di principi ritenuti insostituibili nel democratico vivere civile, col trascorrere degli anni il cinema USA — quello industriale — pur nei limiti insiti nel sistema ha notevolmente conquistato terreno prezioso.

Ai « pionieri », a Joris Ivens, a Paul Strand, a Leo Hurwitz, a Herbert Kline (autori di alcuni perentori documenti sulla guerra di Spagna), si aggiunsero via via altri nomi. Autori illustri o meno noti (il Biberman di *The Salt of the Earth* — volutamente trascuro l'ipocrita traduzione italiana: *Sfida a Silver City* — unico esempio, ritengo, di produzione spettacolare statunitense incentrata su uno sciopero operaio), essi hanno dato vita a quel complesso di opere, ben note agli studiosi, le quali, impegnate in una precisa linea democratica, hanno volta a volta posto sotto accusa i tanti centri di po-

tere: da quelli politici a quelli militari, a quelli economici. Una vasta civilissima caccia alle streghe (opposta a quella maccartista) che ha adunato le testimonianze più vive e brucianti « della » resistenza dell'uomo vestito di grigio contro i pochi che vorrebbero sempre più integrarlo in un sistema.

È ancora necessaria una precisazione: la definizione spaziale, temporale, tematica, che si intende assegnare ai film « sulla » Resistenza. Si è detto che anche un film come *La pattuglia sperduta* di Piero Nelli (raccontava una storia dell'epoca risorgimentale), proprio perché il tema era raccontato da un autore che vedeva i fatti con lo spirito del secondo Risorgimento, rientra, e con diritto, in questo panorama. Se ciò è vero — ed io sono appunto per un siffatto ampliamento e, quindi, per l'accoglimento di opere che non vertono soltanto su di un ridotto momento storico: grosso modo, gli anni 1940-45 e lo svolgimento della seconda guerra mondiale in suolo europeo — è pure certo che, seguendo questa via, i miei appunti si dovrebbero tradurre in un grosso volume in cui giustamente approfondire la conoscenza di un importantissimo capitolo della storia del cinema, capitolo così strettamente intessuto con la nostra recente storia. E quindi con la mai esausta lotta degli uomini per l'acquisizione di una libertà che non sia solamente quella da elementari mezzi di sopravvivenza.

Guarderemo, dunque, solamente i film attinenti la Resistenza armata contro il tedesco non ignorando, d'altra parte, quanto Piero Malvezzi e Giovanni Pirelli hanno scritto introducendo le « Lettere dei condannati a morte della Resistenza Europea »: « La Resistenza rappresenta l'insieme dei movimenti di opposizione sviluppatisi nel corso della seconda guerra mondiale. Con ciò, tuttavia, non si intende in alcun modo riconoscere tali limiti. Strettamente connessa al movimento che fu poi detto " resistenza ", è l'opposizione di individui e di gruppi, sviluppatasi tra le due guerre mondiali, in Italia, in Germania, in Bulgaria, ed in altri paesi, nel tempo e nella misura in cui si affermarono forze fasciste o indirizzi di politica interna od estera che minacciavano di sbocciare nel fascismo o nella guerra; opposizione che, a partire dal 1936, ebbe nella guerra di Spagna la prima, grandiosa espressione unitaria ».

Egualmente mi pare che — con Massimo Mida e Giovanni Vento — si possa affermare che non è « possibile separare dalla Resistenza sviluppatasi nella seconda guerra mondiale, quella iniziata dai patrioti austriaci e cecoslovacchi sin dalla soppressione da parte tedesca

delle singole autonomie nazionali (rispettivamente nel marzo '36 e nel marzo '37). Infatti, se non vi può essere Resistenza senza la dittatura di Hitler e di Mussolini, è giusto anche affermare che non si può parlare senza tenere presente come punto di partenza e di continuo raffronto il movimento antifascista. E non solo perché l'antifascismo dette il maggiore contributo di combattenti alla Resistenza, ma anche perché molto spesso Resistenza ed Antifascismo si sono identificati, come fu, per esempio, durante la guerra di Spagna ».

La Resistenza può, dunque, essere guardata come il punto d'arrivo — certo il massimo e più nobile punto d'arrivo — della estenuante e tragica lotta antifascista. E non si dovrà sottolineare che ogni caso nazionale fa storia a sé: l'antifascismo italiano (primo tentativo di opposizione disarmata), il fronte popolare francese (esploso nello sciopero generale del febbraio 1934), le Brigate Internazionali spagnole (che raccolsero, forse per la prima volta, in un compatto fronte comune uomini di diversa formazione, cultura e ideologia: da Malraux a Chaplin, da Hemingway a Dos Passos, alla Hellman, a Brecht, a Remarque, a Ivens, a MacLeish, alla Seghers, ad Alberti, a Neruda, a Ralph Fox).

Chiaro, dunque, che proprio di qui, dalla guerra di Spagna, debba partire il nostro itinerario storico-critico.

Per diverse ragioni penso convenga riunire questo capitolo-premessa in una unica trattazione, anziché disperderlo in varie analisi nazionali. E ciò è anche giustificato dal fatto che, come s'è detto, la guerra di Spagna ha provocato l'appassionato interesse di moltissimi intellettuali, non europei, i quali non hanno mancato, con testimonianze dirette, di prendere parte al dramma del popolo spagnolo. Sono i segni maturi di Ivens e Hemingway con *Spanish Earth* (Hemingway accetterà poi in silenzio il tradimento spettacolare di *For Who the Bell Rings,* Per chi suona la campana, e di *The Snows of the Kilimanjaro,* Le nevi del Chilimanjaro), di Strand e Hurwitz con *Heart of Spain,* di Kline e Carter con *Return to Life,* e sopra tutto di Malraux con *Espoir.*

Ma anche del « confezionatore » hollywoodiano William Dieterle che, con *Blockade* (Marco il ribelle, 1938, da un soggetto di John Howard Lawson), traduce per prima volta — anche se in termini non del tutto chiari ed inequivocabili — la risonanza di un avvenimento europeo nel cinema americano. Vorrei, per un istante, soffer-

marmi su questo film, anche se ne sottolineo il ridotto merito artistico e la protesta limitata « al solo piano umano ».

Blockade è, infatti, indicativo in duplice profilo: sotto quello del contenuto (che apre, per così dire, un genere nuovo nella produzione hollywoodiana: quello del film di guerra non genericamente inteso come racconto di pura avventura, di azione, « alla western » per intenderci); e sotto quello di una più cosciente partecipazione del cittadino d'America ai fatti europei, interesse che, come vedremo, maggiormente si svilupperà negli anni della seconda guerra mondiale, quando le forze militari statunitensi giungeranno sui fronti europei ed africani. E non è un caso (lo accenno qui di sfuggita) che l'impegno propagandistico risulti ben più massiccio e talvolta fastidiosamente greve nei film americani ambientati sui fronti del Pacifico.

Se la guerra di Spagna, come è stato scritto, è stata la prova generale della seconda guerra mondiale, è accertato, dunque, che essa ha svegliato le forze migliori del cinema mondiale e le ha avviate in una direzione di cui tutti riconosciamo intenzioni e meriti non di rado al di fuori dell'assoluto valore artistico.

Ed il capitolo della guerra di Spagna non può chiudersi ignorando alcune più recenti testimonianze: il *Guernica* di Resnais (un singolare documentario sull'arte che guarda all'opera di Picasso con accorata partecipazione per la tragedia ispiratrice); *En el balcon vacio* dell'esule spagnolo José Miguel Garcia Ascot (un film di trepida poesia; una testimonianza straordinariamente sincera e sobria che nell'arco di un racconto-itinerario della memoria raduna immagini di illuminante verità: una donna che ha lasciato la Spagna da bambina — durante la guerra civile — ritorna a visitare la vecchia casa deserta. Quei pezzi di attualità così giustamente inseriti e così lucidamente espressivi; lo straziante distacco dalla sua terra della bimba cui i falangisti hanno ucciso il padre; gli inquietanti ed incalzanti interrogativi che quel volto spaurito di ragazzina pone di continuo allo spettatore. La condanna della violenza, della guerra, della dittatura nasce limpida da ogni fotogramma, sempre affidata al senso delle cose, mai alla rettorica di un testo); ed ancora quel *Mourir à Madrid* (Morire a Madrid) di Rossif, che non è solamente un ottimo esempio di film di montaggio, ma che sostanzia l'intelligente tentativo — a mio vedere riuscito — di racchiudere la guerra di Spagna in un contesto geografico ed umano, senza il quale essa sarebbe difficilmente comprensibile. Ma troppo recente è l'opera di Rossif perché si debba insistere su di essa.

La produzione francese

È all'indomani della fine del secondo conflitto mondiale che il discorso della « speranza » di Malraux trova il suo logico proseguimento: nelle immagini scabre, essenziali, documentarie di *La bataille du rail* (Operazione Apfelkern) di René Clément. Molto si è discusso — e non saprei dire con quale costrutto — sulla derivazione o, più precisamente, sulle influenze che il nostrano *Paisà* può avere esercitato su questo splendido documento transalpino. Sono opere nate nello stesso momento, negli stessi giorni, per cui azzardato mi sembra sia il parlare di « derivazioni »: gli autori hanno vissuto analoghe esperienze e sofferto analoghe paure.

L'opera di Clément apre, così, la stagione francese del cinema sulla Resistenza. Una stagione che non può certo ignorare l'illustre precedente de *La vie est à nous,* documentario d'opposizione girato nel 1936 da Jean Renoir, allo scopo di appuntare l'indice dell'opinione pubblica su un inquietante momento politico della Francia. E neppure trascurare alcune produzioni del periodo di guerra (realizzate cioè sotto la sorveglianza degli organi propagandistici nazisti) le quali, con metafore non troppo velate, si tradussero in « toccanti messaggi di libertà »: *Pontcarral* di Delannoy (1942), *Le ciel est à vous* di Grémillon (1943) e *Adieu Léonard!* di Pierre Prévert (1943). Cui potremmo aggiungere — anche se meriterebbe un discorso a parte — *Le corbeau* (Il corvo) di Clouzot (1943), film immeritatamente accusato di « collaborazionismo » e poi riconosciuto come preciso documento di denuncia contro la subdola attività dei delatori.

E sarà ancora Clément (sul cui *Operazione Apfelkern* non ritengo valga insistere, essendone i meriti ampiamente noti) a riprendere il discorso, un anno dopo, con *Le père tranquille* (Eroi senz'armi). Un film all'apparenza minore, per il tono crepuscolare con cui poneva sulla scena il piccolo mondo borghese, ma in realtà da considerare tra i pochi esempi che, con linguaggio autentico, abbiamo saputo narrare la resistenza della borghesia francese (e non solo di questa) documentando le ragioni di tale opposizione ed i risultati conseguiti.

Con *Le silence de la mer* di Melville — dall'omonimo racconto di Vercors — può dirsi che si chiuda il primo capitolo — certo il più autentico e vivo — del cinema francese sulla Resistenza. Ed è

giusto osservare che già l'opera di Melville spostava sensibilmente — nella scia dell'opera letteraria originale — l'asse dell'osservazione: non più la misura storica od il lievito umano della lotta clandestina, ma la visione attraverso la lente della psicologia, del rapporto « particolare », personale, tra occupanti ed occupati, qui racchiuso entro le mura di una casa di campagna ed incentrato nelle figure di un ufficiale tedesco (amante della Francia e della sua cultura) e di una ragazza francese che caparbiamente si sottrae al dialogo con il soldato.

Solo nel 1954 — quasi dieci anni dopo — si torna a parlare della Resistenza nel cinema francese ed è per voce di un autore, Jean-Paul Le Chanois, che nel 1944 aveva firmato uno dei più validi documenti « dal vero »: quel *Au coeur de l'orage* che rendeva omaggio al campo partigiano di Vercors, simbolo del patriottismo e dell'eroismo francese dinnanzi all'oppressione nazista. Le Chanois, con *Les évadés* (Gli evasi), riprendeva sì il discorso interrotto, ma l'impostazione del film tradiva scopertamente il passaggio del tempo e degli avvenimenti interni francesi. Il grosso intento spettacolare non era solamente denunciato dalla presenza di attori popolari (Fresnay, Périer e André), ma più ancora dallo stesso andamento del racconto, così aggressivamente intessuto di rocamboleschi accidenti.

Proprio per intercessione di quest'opera (per altro non disprezzabile sul piano della confezione e non estranea ad una onestà di intenti) si apriva la via ad una serie di film sulla Resistenza che poco o nulla avevano da spartire con la prima fioritura. Film, in genere, di normale artigianato, che rivelavano senza alcun riparo la « nuova » posizione da cui gli autori guardavano ai fatti del passato: una posizione distaccata, tutta superficiale mestiere, « avventurosa » in assoluto.

Trascurando una analisi approfondita della materia (non si parli di « impegno storico »), puntando esclusivamente sulla vicenda, su complicazioni d'ordine puramente emotivo, la produzione francese segnava così un preoccupante ripiegamento, un assopimento morale indiscutibile. La Resistenza, in mano ai vari Dard (suo, appunto, *Une gueule comme la mienne,* Due soldi di gloria), diveniva un puro e semplice strumento di *suspence.* Quando non toccava i vertici profondamente reazionari del Cayatte di *Le passage du Rhin* (Il passaggio del Reno).

Ma i segni, i questi ultimi tempi, si sono fatti ancor più inquietanti ed anche i nobili autori del passato, primo fra tutti Clément,

cedono di schianto alla ambigua conformistica impostazione. *Le jour et l'heure* (Il giorno e l'ora) di Clément, di recente edizione, è esemplare prova del nove: assolvibile sul piano delle medie esigenze della platea e della buona confezione per tutti, il film rivela quanto i tempi siano mutati e come — riflesso non trascurabile dell'attuale situazione politica francese — siano completamente tramontati l'orgoglio e la baldanzosa presenza di un tempo.

Cloroformizzati da un'industria solamente tesa al massificato assopimento dell'individualità, alla passività estatica dell'intrattenimento automatico, gli odierni film francesi sulla Resistenza schivano parole e pensieri che non siano diretta derivazione di produzione seriale. Essa ha scoperto un nuovo « genere » e lo sfrutta sino allo spasimo, insolente e reazionaria, come si trattasse di allungare a dismisura il filone del « cappa e spada » o quello del « gangsterismo nero ».

Qualche eccezione, più o meno consistente v'è stata, e sarebbe errato ignorarla, anche se queste impennate non hanno sensibilmente influenzato il quadro generale. Vogliamo parlare di *La sentence* (La sentenza) di Jean Valère e di *Arretez les tambours* (Tempesta in Normandia) di Georges Lautner. Si tratta di opere di limitato respiro, ma non prive — in ogni caso — di una « onesta necessità », vorrei dire, se non temessi di sopravvalutarne gli intenti.

E pur nel ciarpame melodrammatico in cui è avvoltolato ricordo anche *Poliorka* di Claude Bernard-Aubert, una delle poche testimonianze sulla Resistenza greca (non armata, ma psicologica), nel quale si staccano alcune pagine di splendente calore umano.

A rischiarare questo panorama — che ogni giorno sempre più rifrange i segni di una crisi ben più vasta — la splendida eccezione di *Un condamné à mort s'est échappé* (Un condannato a morte è fuggito) di Bresson. Nella sua disincarnata castità, nel suo perentorio significato paradigmatico, l'opera di Bresson — così solitaria e non certo accostabile ad alcuna altra — può a diritto essere scelta come emblema assoluto della « opposizione ». Essa trascende e travalica il tempo, gli ambienti, i personaggi, che vorrebbero collocarla e datarla nella nostra realtà storica.

È il simbolo puro e totale della rivolta dell'uomo e della fede che in lui va riposta anche quando gli aguzzini credono di averne distrutto definitivamente con la forza anche gli ideali.

La produzione britannica

La produzione britannica — di cui forse mai a sufficienza si porranno in giusto risalto i meriti democratici e una civiltà spettacolare che discende da antichissime tradizioni — nel settore che andiamo analizzando non ha, al contrario, offerto prove di eccezionale rilievo.

Più vicine alla produzione statunitense che a quella italiana o francese (ed i motivi sono politicamente facili a spiegarsi), le opere inglesi sulla Resistenza — anche nel mettere a fuoco nobili figure di oppositori al nazismo — hanno costantemente schiacciato il pedale dell'avventura.

Per trarre dalla storia del cinema inglese un esempio, non troppo recente, ma calzante per identificare una particolare mentalità, dobbiamo rifarci al non dimenticato *The Scarlet Pimpernel* (La primula rossa) di Asquith, racconto collocato nei giorni della rivoluzione francese.

Il gusto della beffa, dell'intelligenza al servizio di un solo individuo che cerca di mettere in trappola un intero sistema, non si è certamente inaridito nell'isola, tanto è vero che — mutati i fondali — la matrice comune ad un buon numero di film resistenziali è infatti ancora quella: il piacere di una ironica, divertita, umoristica partita di un topo con un esercito di gatti. L'intelligenza fredda, l'astuta tempestività, sono valuta troppo apprezzata in Gran Bretagna perché, di riflesso, essa non abbia libero corso anche nel tragico gioco con il nazismo.

Le opere migliori, che hanno descritto episodi veri od inventati sull'opposizione, hanno sempre ramificato da questo spirito, da questo istintivo modo di vivere, da quel nobile gusto del pericolo — qualunque esso sia — che ha consentito agli inglesi di superare prove ben tremende.

In questa direzione, d'altra parte, nel 1941 aveva esordito Leslie Howard con *Pimpernel Smith* (La Primula Smith: un chiaro richiamo al passato già nel titolo), di cui egli stesso fu raffinato ed insostituibile protagonista. Raccontava la storia di un tranquillo insegnante d'archeologia che, sotto il falso scopo di una spedizione di studio in Germania, riesce a far evadere da un *lager* (fu la prima volta che il grosso pubblico conobbe questo vocabolo) alcune importanti personalità della cultura avverse al regime hitleriano. Era

un seguito di complicati avvenimenti: di fughe, di inseguimenti, di catture e di nuove evasioni. Il tutto mandato innanzi, appunto, con la disinvoltura di una impresa « sportiva » che riesce alla fine ad intrappolare la violenza ed il brutale strapotere della Gestapo.

Questo sapore di « messa nel sacco », leggermente variato, si ritrova praticamente in tutti quei film (realizzati tra il 1945 ed oggi) che meritano citazione: *Against the Wind* di Charles Crichton (da uno scenario di T.E.B. Clarke, riconosciuto maestro dell'humour britannico degli anni '40, e non soltanto in ambito cinematografico), *The Avengers* di Harold French (da un soggetto del commediografo Terence Rattigan), *Carve Her Name with Pride* (Scuola di spie) di Lewis Gilbert, *One of Our Aircraft Is Missing* (Volo senza ritorno) di Michael Powell ed Emeric Pressburger, *The Colditz Story* (La giungla degli implacabili) di Guy Hamilton, *The Wooden Horse* (Campo 111) di Jack Lee, *Conspiracy of Hearts* (La guerra segreta di Suor Kathryn) di Ralph Thomas.

Estranei a questa impostazione divertita risultano invece due film di diverso merito: *Odette* (Odette agente segreto) di Herbert Wilcox e *Order to Kill* (Ordine di uccidere) di Anthony Asquith. Se il primo si ispira ad un personaggio autentico dalla cui autobiografia è nato il film (si tratta della Tickel, una delle pochissime donne inglesi che abbiano ricevuto la massima onorificenza al valore militare per le imprese compiute come agente segreto operante a fianco dei *maquis*), il secondo imposta un problema così dolorosamente ricorrente nella lotta clandestina: la scelta tra il bene collettivo ed il sacrificio individuale. Ed il notevole merito di Asquith, svolgendo questo tema di scottante urgenza morale, è stato quello di avere saputo tenere una chiara linea problematica e giungere alla fine senza cadere in ipocriti scantonamenti.

La produzione scandinava

La produzione britannica, al pari di quella francese, non ha ignorato la lotta clandestina sostenuta dalle popolazioni scandinave, e da quella norvegese in particolare. A questo tema ci riportano, appunto, *Operation Hirondelle* prodotto dal British Film Institute, e *La bataille de l'eau lourde* (La battaglia dell'acqua pesante) diretto in collaborazione dal francese Jean Dréville e dal norvegese Titus Vibe Muller.

L'avvenimento cui si riferiscono i due film è quello dell'incredibile operazione militare portata a termine da commandos norvegesi contro la fabbrica dell'acqua pesante riattivata dai tedeschi dopo che avevano occupato la Norvegia. Il secondo film (forse sarebbe più appropriato parlare di un documentario « ricostruito », poiché gli interpreti della finzione sono in massima parte gli autentici protagonisti della clamorosa azione partigiana) si riagganciava all'esperienza di *Operazione Apfelkern* e nella rude asciuttezza cronistica, nella schietta cifra documentaria, traeva autentici punti di forza.

Ma questa (la stringata qualità documentaria) è, d'altra parte, comune a tutte le opere sulla Resistenza prodotte in Scandinavia. L'elemento avventuroso, anche quando traspare più nettamente, non travalica mai i confini che gli sono assegnati. Confini, per altro, ridotti notevolmente a vantaggio di una diligente e quasi affettuosa indagine della piccola gente, del popolo minuto, degli « eroi senz'armi » che hanno così validamente cooperato con le missioni alleate nei territori occupati dai tedeschi.

A dimostrazione potremmo ricordare un altro film di Titus Vibe Muller (*Flukten fra Dakar*) e due diretti da Arne Skouen: *Atterraggio forzato* (ispirato ad un autentico fatto di cronaca) e *Nove vite* (fedelmente derivato dall'attività svolta in Norvegia dal partigiano Jan Baalsrud).

Su di un piano leggermente inferiore come risultati artistici, ma parimenti sostenuti da un sincero ansito di verità, di documentazione precisa, di minuziosa ricostruzione storica, debbono essere poste due opere danesi: *L'invincibile armata* di Johan Jacobsen e *I campi scarlatti* di Bodil Ipsen e Lau Lauritzen.

A parte deve essere ricordato *Si tratta della tua libertà,* un documentario di montaggio di Theodor Christensen che, negli anni di guerra, riuscì a giungere in modo avventuroso in Gran Bretagna e ad essere presentato al pubblico come inequivocabile documento della lotta sostenuta dalla popolazione danese contro i tedeschi. Ed esso non rappresenta l'unico contributo che Christensen diede coraggiosamente alla lotta clandestina del suo paese: altro suo materiale poté attraversare le linee ed essere quindi inserito in produzioni statunitensi (in *Why We Fight* di Capra) o britanniche.

Se ho, eccezionalmente, fatto cenno ad un film di montaggio (pur essendomi promesso di non accostare questo tipo di documento, che sicuramente rientra nel discorso, ma che ci allontanerebbe sensibilmente per la larghezza di materiale a disposizione) è perché l'opera

del regista danese — più di ogni altra a mia conoscenza — fa particolare riferimento e « documenta » (talvolta anche parzialmente « ricostruendo » gli avvenimenti) la grande opera dei patrioti.

Ancora della produzione danese dovremmo ricordare — come già è stato per quella francese — qualche esempio di messaggio « indiretto »: tra tutti quel *Il raccolto è in pericolo* (1944) di Hagen Hasselbach che, illustrando la minacciata invasione dal sud di una malattia dei cereali, alludeva senza possibilità di equivoci « ad un'altra specie di parassiti del sud, che derubavano e saccheggiavano il paese e portavano via il raccolto ». Vi sarebbe anche il caso di *Vedrens dag* (Dies Irae) di Dreyer (1943), ma esso ci porterebbe troppo lontano, anche perché dovremmo minutamente confutare le stesse dichiarazioni dell'autore il quale negò « di aver avuto intenzione di fare opera di Resistenza » con questa sua disperata mirabile opera.

Il cinema svedese fa storia a parte. L'essere riusciti a restare fuori della tragedia, ha voluto dire per gli svedesi l'accettazione del ruolo di « testimoni » almeno in campo cinematografico. Le poche opere che questa produzione ha riservato all'argomento rivestono un essenziale carattere di ammonimento, di richiamo alla popolazione per una temuta invasione tedesca. Ne abbiamo conferma ricordando alcuni titoli: *Rid i natt* (Il boia di Brandebold *o* Seppellitelo vivo, 1942) (sulla resistenza opposta nel sec. XVII dai contadini svedesi ai padroni di terre tedeschi), *Det brinner en eld* (t.l.: C'è un fuoco che brucia, 1943) e *Den osynliga muren* (t.l.: Il muro invisibile, 1944) diretti da Gustav Molander e *Eccellenze* di Hasse Ekman.

La produzione tedesca (Germania Occ.) e austriaca

Se l'apporto della cinematografia austriaca si configura in due soli titoli di merito, l'« internazionale » *Der letze Brücke* (L'ultimo ponte) di Helmut Kaütner e *Der letze Akt* (L'ultimo atto) di G.W. Pabst (di entrambi ampiamente è stato scritto), quello tedesco meriterebbe un discorso parecchio approfondito, in quanto coinvolge argomenti ed analisi di natura extra artistica, comunque non solamente cinematografica. I frutti di questa produzione non possono, infatti, considerarsi estranei ad un aggrovigliato complesso di fenomeni nazionali ed individuali; non è possibile, cioè, operare una netta separazione — come invece lo si può con maggiore giustifica-

zione per altre produzioni nazionali — tra il prodotto cinematografico ed il clima politico.

Il discorso si complica non poco e, volendo scartare la formula di un comune denominatore (artificio di comodo, ma non arbitrario, del resto), questi appunti dovrebbero ampliarsi oltre i limiti che mi sono consentiti.

A malincuore, dunque, debbo ripiegare sulla via del denominatore comune, convinto, non di meno, che è possibile arrivare ad alcune generali constatazioni; constatazioni che, seppure in termini essenziali, ci possono egualmente dare un volto preciso ed attendibile della cosiddetta produzione germanica sulla Resistenza.

Anzi tutto, è agevole rilevare come le opere includibili nel discorso (citiamo a caso: *Der 20 Juli,* Operazione Walchiria, di Harnack, *Accadde il 20 luglio* di Pabst, *Canaris* di Weidenmann, *Das Teufels General,* Il generale del diavolo, di Kaütner) tendano inequivocabilmente ad un fondamentale « distinguo »: tra il nazismo e l'esercito; tra il partito e la nazione; tra le forze scatenate della follia hitleriana ed il popolo (quasi che questo non fosse stato testimone e partecipe della stessa).

D'altro canto — e lo accenno — analoga distinzione è accertabile anche in produzioni di diversa provenienza (quelle hollywoodiane più recenti, ad esempio), le quali, in maniera ed in misura non sicuramente casuale, s'ingegnano e s'impegnano a stabilire per lo spettatore una netta separazione di responsabilità tra le SS e le forze dell'esercito (sarebbe agevole citare il caso di *The Guns of Navarone,* I cannoni di Navarone, in cui la differenziazione è a tal punto sottolineata e scoperta che diviene risibile).

Un secondo punto che emerge dalla collazione della produzione tedesca che stiamo esaminando riguarda il « tipo » di resistenza: una resistenza *all'interno* delle istituzioni e, in modo particolare, tra i quadri degli alti ufficiali. Ambigua, spesso sprovvista di indicazioni a volte tecniche, a volte più semplicemente logiche, che sfiorano l'assurdo, questa tematica è stata sviluppata in molti film, i quali hanno cercato di dimostrare come alcuni militari di carriera (si pensi ai tre racconti incentrati sull'attentato a Hitler del 20 luglio), da un certo momento, non abbiano resistito oltre ad una sottomissione cieca ed assoluta e, sia pure entro gli schemi di una tradizionale ed inesorabile disciplina di milizia, siano arrivati al rifiuto degli ordini superiori.

Ma non mi pare, comunque, che si possa autenticamente par-

lare di « resistenza ». Si tratta, in definitiva, di avvilite sommosse di palazzo, più ordinate ed inquadrate di quelle sudamericane, ma in ogni caso sempre nella linea di queste. Cricche di generali che cospirano, singoli che tentano l'opposizione alla Canaris, qualche caso isolato più consistente, più convinto, ma mai il segno illuminante di una rivolta deliberatamente portata alle estreme conseguenze, pur nei facilmente identificabili relativi limiti della realtà storica.

È, dunque, utile ribadire che si resta sempre sul piano della crisi di coscienza sollecitata da delusioni private, da ridotti spiragli che fanno — quasi per incanto — scoprire al protagonista della vicenda non la bestialità di un regime forsennato, ma gli insignificanti meschini tradimenti del nazismo all'onore militare, alla strategia, alle più tipiche ed inveterate tradizioni prussiane.

Né si avverte un embrionale tentativo di un esame di coscienza collettivo, com'è stato — all'inverso — per la produzione dell'altra Germania con l'aperto e coraggioso *Die Mörder sin unter Uns* (Gli assassini sono tra noi) di Wolfgang Staudte.

Né si può tacere che, scostandoci per un istante dal tema fissato e gettando un'occhiata nell'ambito del film di guerra (e sono parecchi i film della Germania Occidentale che hanno accostato il tema del secondo conflitto mondiale) l'aria diviene addirittura irrespirabile.

Ed è giusto che sia così. Lo affermano la politica del « nuovo » esercito federale, gli ufficiali esonerati ed ora rinseriti nei quadri, le arringhe di certi difensori nei processi contro i criminali di guerra. E l'elenco potrebbe proseguire lungo e monocorde.

È di questi giorni, d'altro verso, l'apparizione in Italia di un volume quanto mai indicativo: la storia fotografica dei cinquant'anni della Lufthwaffe, dal giorno della sua costituzione ad oggi. Senza soluzioni di continuità. 50 anni sotto un'unica etichetta: l'ieri e l'oggi affratellati ed a braccetto a passo dell'oca.

Le altre produzioni dell'Europa occidentale

Dei contributi belgi ed olandesi — quasi per la totalità nell'ambito del documentario — non penso si debba fare particolare cenno, ché i meriti — certo non secondari come segno di nobile presenza nell'opposizione all'invasore — non vanno oltre la misura dell'onesto documento di denuncia o della vibrante condanna. Una nota più

precisa meritano, nel caso, *Soldats sans uniforme,* che Émile G. de Meyst girò in parte clandestinamente durante l'occupazione e concluse all'indomani della guerra, e *Terroristes* di Jean Gatti, pur se eccessivamente proclive ai modi dell'avventura.

Anche la neutrale Svizzera ha dato un'opera degna di essere inserita in questo panorama: *La dernière chance* (L'ultima speranza) di Leopold Lindtberg, che giustamente colpì per la sua grande sincerità. In esso si ritrovarono uomini e donne, non manichini; un civile impegno nel parlare, e neppure retoricamente, di fatti veri, di sangue e di spirito. Si ritrovò sopra tutto « una giovane freschezza linda e pulita, e l'intenzione di raccontare qualcosa che andava raccontato, che non si doveva e poteva tacere ».

La produzione statunitense

Per essa può indifferentemente valere una trattazione lunga e minuziosa, come una riassuntiva ed estremamente schematica. Non per nulla, infatti, nonostante il panorama raduni diecine di titoli legati alla resistenza europea ed ai motivi ideali che l'hanno sostenuta costantemente in ogni angolo d'Europa ove fossero giunte le truppe naziste, il cinema hollywoodiano non ha travalicato i confini di una « onesta » partecipazione morale.

Da un lato tesa a sostenere con ogni suo strumento una vasta e capillare opera di propaganda all'interno, dall'altro spinta a sempre più cementare i rapporti tra il nuovo ed il vecchio continente, Hollywood ha cercato di stare a mezzo e — se si escludono, come si debbono, alcune splendide eccezioni: *The Great Dictator* (Il dittatore o Il grande dittatore) di Chaplin e *Judgment at Nuremberg* (Vincitori e vinti) di Kramer, opere per altro che sono espressione tipica di *un* autore e non di un sistema produttivo — ha badato sopra tutto a rammodernare una prestigiosa tradizione artigianale: quella del genere avventuroso-spionistico-bellico. Una formula applicabile a qualsivoglia fronte (africano, asiatico, europeo) e sempre attenta a sostenere il morale delle truppe e delle popolazioni lontane dal teatro operativo.

Con ciò non voglio intendere che tutta la produzione statunitense accosta al nostro tema sia da archiviare con un generico plauso per la sua moralità e per i meriti spettacolari. Anzi, in parecchi casi ne vanno giustamente sottolineati e riportati fremiti genuini, pagine di

intensa e convinta solidarietà. Ed è proprio in queste opere che, al di là di difetti e lacune in eguale misura attribuibili al sistema produttivo ed alla non diretta conoscenza degli avvenimenti, traspare una convinta intenzione democratica, una onesta fermezza. E non v'ha differenza sia che si tratti di autori immigrati (i Lang, i Renoir, i Lubitsch), sia di naturalizzati (i Milestone), sia di autoctoni (Gli Zinnemann, i Pichel, i Garnett, gli Walsh).

Se, dunque, vale annotare di sfuggita film come *13, rue Madeleine* (Il 13 non risponde) di Hathaway, *O.S.S.* (Eroi nell'ombra) di Pichel, *Casablanca* di Curtiz, *Man Hunt* (Duello mortale) di Lang e qualche altro — non già perché si tratti di opere indegne, ma perché risultano abbastanza estranee alla tematica resistenziale e sopra tutto perché frutto di quell'abile ammodernamento del tradizionale film d'azione (i partigiani vi assumono le peculiari caratteristiche dei tanti « giustizieri » del west o, per risalire nel tempo, delle foreste) — se, dunque, si può tirar via con queste corrette produzioni, maggiore impegno ed attenzione meritano altri film, i quali — a prescindere dai risultati, come fu nel caso più lampante ed infelice: quello di *This Land Is Mine* (Questa terra è mia) di Renoir — debbono essere collocati tra le testimonianze più stimolanti. E non deve sminuirle il fatto che, spesso, si è trattato di ispirazioni indirette, mosse più da esigenze culturali e politiche, che da una istintiva provocazione immediata.

Se talora l'occhio del regista è stato quello dell'osservatore distante, del testimone obbiettivo, non può esserne ascritta colpa agli autori. Democratici sinceri, è loro mancato, però, quel tanto di passione, di « faziosità », che si risolve e traduce in un partigiano diretto entrare nei fatti, nei drammi di intere razze, di generazioni recise.

Quel tanto di libresco, di teorico, di precostituito, che possiamo ritrovare nelle opere, al pari di quella che noi sicuramente riteniamo una troppo « ottimistica » raffigurazione dell'avversario, non ci debbano in alcun modo insospettire. Esiste uno scarto dalla realtà che dobbiamo accettare come il debito pagato dagli autori ad una verità — da noi tangibilmente toccata — che ha bruciato i confini del possibile, dell'immaginabile. Sarà, allora, chiaro perché un Lubitsch, o un Wilder (rispettivamente in *To Be or Not to Be,* Vogliamo vivere, e in *Stalag 17*) siano convinti di potersi servire dell'arma dell'ironia, addirittura della presa in giro che arriva ai toni dell'operetta, della farsa, per bollare radicalmente il nazismo. Questi toni possono an-

che infastidirci, irritarci, ma non dobbiamo comunque mai interpretarli come segni di un parziale disimpegno o, peggio, di una voluta minimizzazione di tragici avvenimenti. Tra le righe emerge quel tipico gusto della beffa che già abbiamo sottolineato trattando della cinematografia britannica: è anche questa una via per condannare senza appello, per indurre lo spettatore alla meditazione. Ma lo spettatore, ovviamente, deve essere portato per nascita, per tradizione naturale, si vorrebbe dire, ad intendere nella giusta prospettiva il segno ironico, il controluce della cifra brillante. E, senza dubbio, quello anglosassone vanta antichissime ascendenze in proposito.

La Resistenza europea, nelle sue molteplici e diverse espressioni e presenze, è protagonista — giustamente inquadrata e sentita — di una dozzina di film hollywoodiani che s'incentrano su fatti autentici o di finzione, su personaggi veri od immaginati, tutti in ogni caso accomunati da una sola necessità di ideali: serrare le file sino a resistere alla vagheggiata sopraffazione finale.

Accantonati i solitari, eccezionali eroi di tanta produzione spettacolare, i « magnifici » protagonisti di tante vicende d'amore e di morte, Hollywood passa la bandiera a uomini e donne autentici, nelle loro virtù e debolezze, entusiasmi e cedimenti, passioni e torpori. Sono i partigiani russi di *Counter-attack* (Contrattacco) di Zoltan Korda e di *North Star* (Fuoco a Oriente) di Milestone; i partigiani norvegesi di *Edge of Darkness* (La bandiera sventola ancora) di Milestone ed il sindaco di *The Moon Is Dawn* (La luna è tramontata) di Pichel (da Steinbeck); i soldati francesi sbandati e poi inseriti nella lotta partigiana di *The Cross of Lorraine* (La croce di Lorena) di Garnett; il resistente tedesco di *Watch on the Rhine* (Quando il giorno verrà) di Shumlin; gli evasi infaticabili di *The Seventh Cross* (La settima croce) di Zinnemann; il medico cospiratore di *Hangmen Also Die* (Anche i boia muoiono) di Lang.

Né, tra i non pochi film che hanno accostato il tema della persecuzione razziale con dignità ed avvertibile misura umana — da *They Shall Not Escape* (Nessuno sfuggirà) di De Toth (film che nel 1940 additò per la prima volta al popolo americano l'ignobile capitolo nazista) a *So Ends Our Night* (Così finisce la nostra notte) di Cromwell — può essere ignorato *The Diary of Anne Frank* (Il diario di Anna Frank) di Stevens.

Questo, dunque, un panorama sommario — ma indicativo — del cinema hollywoodiano sulla Resistenza. E sicuramente non abbiamo solamente trascurato film nei quali il movimento partigiano

europeo interviene in una parte della vicenda od in un singolo episodio di una antologia di racconti (com'è il caso del recente *The Victors,* I vincitori, di Foreman), ma parecchi altri titoli, meno indicativi, ma pur sempre necessari ed utili a chi volesse minutamente schedare i diversi contributi cinematografici nazionali sul tema che stiamo trattando.

Avendo fissati precisamente i termini resistenziali di questo panorama (e cioè, lo ripetiamo, opere che vertono su avvenimenti degli anni 1940-45 in ambienti europei), non mi è consentito fare cenno di altre cinematografie che, in tempi diversi ed in ambiti diversi, hanno egualmente affrontato il tema della Resistenza al fascismo sotto altri cieli.

Vorrei, dunque, cocludere questo profilo di opere ed autori con un passo della lettera che Ferruccio Parri indirizzò ai suoi giudici del processo di Savona, brano che compendia moralmente quanto gli uomini del cinema — di diversa ideologia formazione e nazionalità — hanno capito sino alle radici: « Il fascismo deve, e dovrà rendere strettissimo conto delle lacrime e dell'odio di cui gronda la sua storia, dei beni morali calpestati, delle nazioni lacerate. Il regime ci può colpire, perseguitare, disperdere, ma non potrà mai avere ragione delle opposizione perché non si potrà mai estirpare un istinto morale ».

Responsabilità e memoria in un film d'esordio

colloquio con ISTVÀN GÀAL

(LEONARDO FIORAVANTI): *Siamo molto lieti di avere qui con noi questa mattina István Gàal, che è stato nostro allievo nel biennio 1959-61, e la cui opera di esordio* Sodrasban *(t.l.: Il vortice) fu presentata con successo al festival di Karlovy Vary l'anno scorso, ottenendovi il premio speciale della giuria. Penso che una discussione con Gàal possa essere particolarmente proficua per numerose ragioni: perché si tratta del primo film di un giovane che fino a pochi anni fa ha studiato come voi in queste stesse aule, perché è un film proveniente da un paese, come l'Ungheria, la cui cinematografia non è molto nota in Occidente, e perché il tema che Gàal ha affrontato nel film mi sembra che dovrebbe interessare in modo particolare i giovani. Prima di dare inizio al dibattito voglio elogiare Gàal ricordandolo come un allievo modello, che nei due anni di permanenza al Centro ha cercato di trarre il massimo profitto dai varii insegnamenti applicandosi agli studi pratici e teorici con una tenacia e una assiduità davvero ammirevoli. Aggiungo anche che, tornato in patria, dopo aver conseguito il diploma, prima di affrontare la responsabilità di una regia — che forse le autorità cinematografiche del suo Paese erano disposte a concedergli — volle umilmente esercitarsi come operatore di attualità e di documentari, per acquisire una più approfondita conoscenza della pratica del mestiere. In tale veste ha tra l'altro realizzato un documentario sulla vita degli zingari di Ungheria, che a me è sembrato un'autentica scoperta di una determinata realtà e dei problemi che essa pone. Vi assicuro che come operatore Gàal non è inferiore al regista, e d'altra parte credo che il film di questa mattina dimostri ampiamente la sua particolare sensibilità ai valori fotografici.*

Ed ora, dopo aver ringraziato l'ambasciatore d'Ungheria a Roma, signor Jorsef Szàll, e il prof. Merénji, Direttore dell'Accademia di Ungheria a Roma, della loro presenza, apro la discussione con il regista Gàal e con Imre Gyöngyössy, che è stato suo collaboratore alla sceneggiatura.

D. (FAUSTO MONTESANTI): *Desidero associarmi all'elogio di Gàal come allievo e confermo la serietà, e vorrei aggiungere l'umiltà, con cui egli ha seguito i corsi del Centro. Sono molto lieto di poter salutare adesso Gàal come una delle più interessanti promesse del nuovo cinema europeo. E per introdurre la discussione vorrei porre una domanda semplice e di carattere gene-*

rale: come è nata l'idea di questo film? Come si è formata in Gàal e nel suo collaboratore l'esigenza di raccontare una storia come questa? Inoltre egli ritiene che la sua esperienza italiana abbia in qualche modo influito sul carattere del film e sul suo risultato?

R.: Il film è nato da una mia esperienza giovanile. Da ragazzo io ho fatto, assieme ai miei amici, quello stesso gioco che fanno i giovani di questo film nella scena del fiume: un gioco sciocco e pericoloso. Avrei voluto trattare questo soggetto nel mio film di diploma alla scuola di Budapest, prima di venire al Centro Sperimentale di Cinematografia, ma capivo che i limiti di un saggio scolastico non mi avrebbero permesso di svilupparlo come avrei voluto, e per tale motivo lo misi da parte. Negli anni successivi, e anche durante la mia permanenza a Roma, lo spunto iniziale andò prendendo corpo, e quando tornai in patria avevo già in mente delle figure, dei personaggi, che erano, quasi tutti, ricordi dei vecchi amici con i quali avevo giocato. Io credo che sia importante in arte fare qualcosa di individuale, qualcosa che sia la rappresentazione di ciò che si scopre nel mondo giorno per giorno; ma che non sia solo *intorno* a me, bensì *dentro* di me. Quando mi si offrì la possibilità di fare un film, ebbi dei contatti con degli scrittori — naturalmente giovani — ma non riuscii a istituire una collaborazione feconda su argomenti proposti da altri. Si trattava di altri mondi, di qualcosa che non mi pareva mio. E allora decisi di riprendere quel mio soggetto, quei miei ricordi personali; e poiché non ritengo di essere uno scrittore, chiesi l'aiuto del mio amico Gyöngyossy per la sceneggiatura. Anche lui ha avuto esperienze analoghe alle mie; è per questo che siamo riusciti a mettere molto di noi stessi nel nostro film.

R. (GYÖNGYÖSSY): Direi anzi che ci siamo incontrati nel film stesso, nel problema stesso del film: per esempio nel problema della responsabilità, che presso i giovani artisti ungheresi è un problema sostanziale.

R. (GÀAL): Per quanto riguarda le influenze che la mia esperienza italiana può aver esercitato su di me devo dire che certamente esse vi sono state, anche se non sono in grado di indicarle chiaramente. I tre registi che più mi hanno colpito da quando mi occupo di cinema sono Griffith, Dreyer e Chaplin. Fra gli italiani Antonioni fu per me un'autentica scoperta. Ma debbo onestamente dire che ho conosciuto i film di Antonioni molto tardi, quasi alla fine del mio

soggiorno italiano. Quando presentai la sceneggiatura del mio piccolo « short » di diploma al Centro, mi sentii dire da colleghi e insegnanti che essa ricordava molto la maniera di Antonioni. Dovetti confessare che fino a quel momento non avevo visto nessun film suo. Li vidi in seguito, e qualcuno prima di girare lo « short »; e devo concludere che Antonioni può avermi influenzato, forse, ma che già in partenza vi era evidentemente una certa consonanza fra il mio tema e i motivi antonioniani.

D. (AKIVA BARKIN, allievo israeliano del 2° anno di regia): *Entrando nel merito del film vorrei osservare che tutte le scene sul fiume da principio mi sono parse troppo lunghe e insistite; ma successivamente, dopo la scomparsa di uno dei ragazzi, ho capito quale era il senso di quella insistenza e l'ho trovata giusta. In un altro punto, invece, l'insistenza e soprattutto il compiacimento per le belle immagini mi è parso alquanto ingiustificato. Penso alla scena nella camera del ragazzo in cui vi è una serie di inquadrature relative ad oggetti, quadri, sopramobili, ecc. Queste inquadrature sarebbero più giustificate se venissero presentate come soggettive del ragazzo, a sottolineare la sua alienazione dalla realtà. Presentate invece così, oggettivamente, e con la sottolineatura della musica, rischiano di apparire belle, ma un po' fini a se stesse.*

R.: A me pare invece che proprio l'oggettività con cui viene presentato il mondo di oggetti nel quale vive il ragazzo serva a dare fortemente l'impressione del distacco dalla realtà e conseguentemente dell'angoscia che lo opprime, perché fino a questo momento egli non ha fatto nulla per dare un senso ai suoi rapporti umani con gli altri, e si è isolato in un mondo vuoto e freddo.

Per quel che riguarda la sequenza sul fiume, tengo a ricordare che io ho curato direttamente il montaggio del film e ho insistito nell'allungare i tempi dei giochi dei giovani per preparare adeguatamente il momento in cui essi scoprono la scomparsa di uno di loro. Naturalmente, quando si monta su una musica già prefissata, si ha un po' la tendenza a lasciarsi prendere dalla bellezza del ritmo visivo-musicale, e non è escluso quindi che un certo margine di compiacimento e di abbandono non del tutto indispensabile sia rimasto.

D. (BARKIN): *Nel diverso modo di comportarsi di fronte alla morte da parte dei giovani e dei vecchi — penso alla vecchia nenia che la nonna canta sul cadavere del ragazzo, o a quella impressionante scena dell'offerta del pane sul fiume — Lei ha voluto raffigurare un certo contrasto tra vecchia e nuova generazione? A me pare che l'atteggiamento dei ragazzi dopo l'incidente, il loro comportamento dopo la morte, siano freddi ed assenti, mentre la vecchia*

generazione, con il suo modo di celebrare quasi ritualmente la morte, colpisca molto di più e susciti maggiori emozioni.

R.: Non credo di aver voluto intenzionalmente proporre un contrasto fra vecchia e nuova generazione. D'altra parte è chiaro che il modo di reagire all'evento drammatico può essere diverso negli uni e negli altri. Io ho anche mostrato la situazione del ragazzo che si sente solo, con i due genitori che fanno i medici e si comportano col figlio in modo così distaccato proprio perché non hanno tempo, lavorano dalla mattina alla sera e si sono abituati a lasciare che il figlio risolva da sé tutti i suoi problemi. Questo è un fatto, che io osservo e descrivo, ma che non implica necessariamente un'indicazione di responsabilità.

D. (Signora Risi): *Considerando che questi ragazzi si trovano forse per la prima volta di fronte alla morte, la responsabilità che essi sentono dopo la scomparsa del loro amico investe un'umanità e una società più vaste, oppure è relativa solo a questo gruppo di ragazzi? Obbiettivamente essi non sono responsabili della morte dell'amico, perché non se ne sono accorti, eppure ne avvertono il peso perché tutti quanti siamo quotidianamente responsabili di ciò che accade, anche se non ce ne accorgiamo. Vorrei sapere dunque se questo tipo di responsabilità morale riguarda solo questo gruppo di ragazzi o non investa invece, nelle tue intenzioni, una umanità più larga, quasi a significare che noi siamo responsabili di tutto quello che accade nel mondo.*

R.: Posso rispondere brevemente dicendo che la responsabilità è un fatto così capillare che deve essere sentita, sia pure indirettamente, da ciascun individuo, il quale, pur vivendo in una società, deve accollarsi le sue proprie e personali responsabilità.

R. (Gyöngyössy): Vorrei aggiungere ua osservazione. Si usa dire che la società è la responsabile vera dei nostri mali. Questa è una affermazione astratta e ipocrita che serve a tranquillizzare le coscienze individuali accollando ad un astratto concetto di società quelli che sono gli impegni che ciascuno deve sentire individualmente. Le responsabilità concrete sono nella vita stessa di ciascuno di noi, e ciascuno di noi deve sentirle.

R. (Gàal): Possiamo aggiungere che una società non è buona o cattiva in sé. Per avere una società migliore bisogna avere individui migliori, direi coscienti del posto che in essa occupano.

D. (ADRIAN MABEN, allievo inglese del 1° anno di regia): *Fino a che punto il tema del suo film è stato influenzato da quello dell'*Avventura *di Antonioni? Confesso che a me i due temi appaiono straordinariamente somiglianti.*

R.: Ho già detto prima che quando è nata in me l'idea di questo film non conoscevo nessun film di Antonioni. È vero che quando ho effettuato le riprese conoscevo ormai Antonioni ma non direi che ci sia coincidenza tematica tra *Il vortice* e *L'Avventura,* tranne per il fatto che nell'uno e nell'altro film c'è un personaggio che sparisce.

D. (NANNI LOY): *La domanda di Maben può sembrare abbastanza legittima perché tra i due film c'è una coincidenza di chiave iniziale. Il punto di partenza infatti è lo stesso: una persona scompare e questo fatto provoca negli altri, nei sopravvissuti, una determinata reazione. Ma la domanda andrebbe corretta in questo modo: fino a che punto Gàal si è lasciato influenzare da questa chiave iniziale, per poi prendere, però, una strada completamente diversa? Oppure questa coincidenza è inconsapevole? Anche nel primo caso però Gàal avrebbe assimilato dall'*Avventura *un semplice espediente narrativo. Io vorrei ricordare agli allievi di regia che un autore può legittimamente riprendere spunti narrativi già trattati da altri — che si tratti di un racconto, di una novella, di una commedia, o di un film già fatto da altri — per poi dare ad esso degli sviluppi completamente diversi. Spesso le influenze sono inconsapevoli e un regista può rendersi conto di averle subite — quando se ne rende conto — solo dopo aver terminato un film.*

R.: All'inizio io ho ammesso di essere stato suggestionato, e forse anche influenzato, da Antonioni, ma sta di fatto, ripeto, che il tema di questo mio film io lo avevo già in mente fin dal 1957.

D. (LOY): *Questo conferma quello che dicevo prima: cioè che un regista lavora sotto una serie di influenze vastissime, di suggestioni che gli arrivano da tutte le parti, dalla cultura nella quale si è formato e da suggerimenti di tipo autobiografico. È evidente perciò che in molte opere appaiono coincidenze singolari, per quanto inconsapevoli. Scendendo al caso specifico, non direi che Maben abbia ragione, perché, a parte la coincidenza dello spunto iniziale, e certe comprensibili influenze stilistiche, i due film sono profondamente diversi in quanto del tutto diversi sono i simboli che i due film contengono e i problemi che essi pongono. Vorrei anche riprendere la questione sollevata poco fa dalla signora Risi. La sua domanda mi è parsa tendenziosa e sottintendeva un atteggiamento critico. La signora Risi sembrava voler chiedere: visto che la morte del ragazzo provoca una serie di constatazioni sulla responsabilità degli altri, dei sopravvissuti, perché nel film non si denuncia con maggior vigore la responsabilità della intera collettività? Perché non si profitta di questo incidente per denunciare le carenze della società che circonda questo gruppo di ragazzi e che è la vera responsabile dell'accaduto? Non mi stancherò di ripetere che questa è una tendenza molto pericolosa ed è una pretesa alla*

quale i registi, anche i più impegnati, debbono resistere. Un autore deve assolutamente evitare di preoccuparsi dei proprii presupposti ideologici, anzi deve cercare di dimenticarli completamente, proprio se vuole che la portata ideològica e anche politica del suo lavoro emerga con chiarezza. Non è un paradosso, questo, ma una regola naturale dell'arte. Se un regista non vuole scrivere un saggio, un « pamphlet », ma esprimere qualcosa, deve preoccuparsi soltanto di raccontare una determinata storia, descrivere determinati personaggi, esprimere determinati sentimenti e problemi, restringendo quanto più è possibile il quadro di osservazione in modo che il dettaglio sia preciso e significativo al massimo. Soltanto quando è arrivato a questo punto, quel dettaglio, quel personaggio, quella storia, possono diventare anche dei simboli e allora acquistano tutta quella carica ideologica, morale e anche politica che il regista contiene in se stesso. Pretendere da un artista che egli parta da schemi ideologici e da prese di posizione preconcette, anziché far emergere « a posteriori » quelle posizioni ideologiche, è una pretesa assurda e che va combattuta. Questo mi sembra un problema molto importante, e di grande peso nella cultura cinematografica non solo italiana ma anche europea; un problema che pesa in Italia come in Ungheria e nell'U.R.S.S.

R.: Sono sostanzialmente d'accordo con Loy e mi sembra che da quello che ho detto prima già si ricavasse una indicazione in tal senso.

D. (GIANLUIGI CALDERONE, allievo del 1° anno di regia): *Premetto che io ho aderito in modo pressoché completo al significato e al valore del film; ma vorrei porre una domanda che riguarda il Suo lavoro di regista. Quale è il rapporto fra il risultato ottenuto e le intenzioni di partenza? Fino a che punto Lei ha fatto tutto quello che desiderava fare e in che misura si è eventualmente lasciato prendere la mano da certe suggestioni nascenti dal paesaggio, dagli ambienti, dalla stessa musica, che, essendo di Vivaldi e quindi una musica preesistente, più che adattarsi al fluire delle immagini ha probabilmente costretto il flusso delle immagini ad adattarsi ad essa? C'è per esempio quell'« adagio cantabile » che appare verso la metà del film e ritorna poi più volte, quasi sempre accoppiato a immagini paesaggistiche: tutto questo, questi accoppiamenti, questi contrappunti erano già previsti e preordinati da Lei in partenza oppure sono effetti nati man mano nel corso del lavoro?*

R.: È noto che quando si fa un film i risultati rispondono solo in parte alle intenzioni. Se si potesse fare una proporzione matematica direi che le intenzioni si realizzano al 50, massimo al 60 %. Quanto alla musica, io ho scelto in partenza Vivaldi non per ragioni sentimentali o di gusto, ma perché ero convinto che fosse la musica davvero adatta a questo tipo di film. Naturalmente sono sorti problemi di vario genere. I brani di Vivaldi hanno una determinata lunghezza, e se ho voluto commentare con essi determinate sequenze, per evitare di rielaborare, di adattare e quindi di sconciare

la musica ho dovuto adeguare la lunghezza e il ritmo di quelle sequenze alla frase musicale. Tutto ciò evidentemente è avvenuto in montaggio e ne consegue che in quella sede non mi sono attenuto strettamente alla sceneggiatura. D'altro canto io non sono per la sceneggiatura di ferro, perché penso che la natura, l'ambiente in cui si gira, può dare delle suggestioni, far nascere dei sentimenti, conferire espressività a certi episodi che, costruiti più a freddo in fase di sceneggiatura, sembravano meno significativi. Questo non vuol dire che mi sia reso schiavo della musica, ma che in fase di ripresa e di montaggio ho cercato una perfetta fusione fra la musica e il fluire delle immagini.

D. (GIULIO CESARE CASTELLO): *Riprendendo l'osservazione di Calderone sull'impiego della musica, a me pare che nel film ci sia un sospetto, soltanto un sospetto, di eccessivo abbandono alle suggestioni musicali in relazione a certi passaggi lirici e descrittivi, che il tono elegiaco trasudi talvolta un po' di sentimentalismo; in definitiva, che le sottolineature musicali e l'insistenza con cui ad esse si accoppiano certe immagini cedano alquanto al patetico.*

R.: Ripeto che non era mia intenzione lasciarmi troppo determinare dalla musica che avevo scelto. Ho sempre lavorato in collaborazione con un amico, un musicista molto bravo, che avrebbe agevolmente potuto creare un commento musicale apposito. Ho preferito Vivaldi perché convinto che la sua musica si adattasse al tono del film e che sarei riuscito a non farlo pesare sulla autonoma composizione delle immagini. Soprattutto non avevo alcuna intenzione di cedere a tentazioni sentimentalistiche. Se questo poi non mi sia riuscito completamente, sta a voi giudicare.

D. (CASTELLO): *Tornando a parlare delle influenze, accanto a quella di Antonioni, secondo me incontestabile, a me pare che bisognerebbe indicare anche un'influenza di Alain Resnais e del tema della memoria. In questo film il tema della memoria mi pare importante non meno di quello della responsabilità. Naturalmente anche qui si può trattare di influenza inconsapevole, trattandosi di temi che sono nell'aria. D'altro canto il tema della memoria, che ossessiona, si può dire, Resnais, e che troviamo presente assiduamente in tutta la sua opera, fin dai primi documentari, non è un tema che abbia inventato Resnais. Io ricordo l'ultima pagina di un testo di filosofia di un mio insigne maestro, Adelchi Baratono, in cui c'era una magnifica apertura lirica, che si saldava al discorso filosofico, relativa alla incapacità dell'uomo di cogliere tutta la realtà nell'atto in cui la vive. In particolare egli diceva: solo adesso che è morto da tanto tempo mi rendo conto con struggimento, con lo struggimento derivante dal fatto che non c'è più, di quanto fosse bello — bello in un senso totale — mio padre. L'autore sentiva con spasimo la propria incapacità di aver*

colto tutta la bellezza di suo padre, quando questi era ancora vivo. Questo mi pare che sia un tema importante, accanto a quello della responsabilità, nel film di Gàal.

R.: Io credo che il tema della memoria e quello della responsabilità nel film coincidano. Infatti ho costruito il film in modo che, dopo l'incidente della sparizione, il pubblico quasi non ricordi la fisionomia del giovane scomparso, e per tutto il film si sforzi di ricordare quale egli sia, fra i sei o sette giovani che ha visto giocare sul fiume. E nella stessa condizione del pubblico si trova uno dei personaggi, il giovanotto unitosi per ultimo al gruppo degli altri. Ho voluto quindi che il problema della memoria coinvolgesse anche il pubblico e si legasse al tema della responsabilità, che invece agita i ragazzi. Noi siamo, voglio dire, responsabili per ogni attimo nel quale non abbiamo posto attenzione a quelli che ci stanno intorno. Mi pare dunque che non si possano separare i due temi, ma che essi vengano svolti parallelamente.

D. (ROSARIO ASSUNTO): *Io porterei ancora più lontano la coincidenza fra il tema della memoria e quello della responsabilità. C'è un momento del film in cui uno dei ragazzi dice: « Lo hanno ripescato nel momento stesso in cui io lo avevo dimenticato ». Mi pare che qui la saldatura tra memoria e responsabilità, meglio ancora mancanza di memoria e responsabilità, emerga in modo chiarissimo, tal che si potrebbe parlare di oblio* come *responsabilità. In tal senso siamo molto vicini a quella pagina di Adelchi Baratono citata da Castello, che se non ricordo male è nel « Mondo sensibile ». Ma direi che a questo punto il tema tocca anche motivi proustiani, le « intermittenze » proustiane: « Io l'ho dimenticato e nell'averlo dimenticato l'ho ucciso ». Ora, se ammettiamo il riferimento proustiano, ne consegue che dovremmo escludere ogni possibile riferimento alla situazione dell'*Avventura *di Antonioni, i cui personaggi non hanno questo problema; il loro dramma è anzi l'opposto, è quello di non aver memoria e, non avendo memoria, di non sentire responsabilità. I personaggi del film di Gàal hanno memoria, e da qui nasce un problema di responsabilità che è individuale piuttosto che sociale: è quella legata al dolore che ciascuno di noi prova quando nel suo mondo viene a mancare una presenza cara, il dolore di chi sopravvive e sopravvivendo deve per forza dimenticare. E a me pare che alcuni dei giovani del film di Gàal vivano intensamente questa situazione. Ma nella evocazione di questo mondo di amore, di semiadolescenza, mi pare che agisca un altro aspetto della letteratura europea « della memoria », cioè Alain Fournier: certe situazioni, trasposte in chiave diversa, ricordano quelle del « Grand Meaulnes ».*

R.: Ammetto senz'altro che Proust è fra gli scrittori che più hanno contribuito alla formazione del mio gusto e che perciò può

avermi influenzato direttamente; confesso invece di non conoscere Fournier.

D. (ASSUNTO): *Vorrei aggiungere che il modo in cui Lei ha recepito Proust e la tematica proustiana aiuta a smentire certe catalogazioni che si fanno di questo autore: il decadentismo, l'assenza di moralità e così via. Mi sembra, vedendo il suo film, che Lei leggendo Proust abbia capito il mondo morale che affiora nella vita del personaggio, soprattutto nelle pagine sulla donna morta e sulla dimenticanza come rimorso. Un'ultima osservazione, o meglio una domanda. Nella sequenza degli oggetti nella camera del giovane, di cui si è già parlato, si vedono delle fotografie di opere d'arte contemporanea. Ho individuato sicuramente una scultura di Henry Moore e, credo, un Klee. Le chiedo: questa scelta è in qualche modo casuale nel senso che serve semplicemente a determinare un ambiente, oppure vuol essere una indicazione precisa dei gusti di questo personaggio, in relazione al suo carattere? In tal caso questa indicazione potrebbe anche mettersi in rapporto con la discussione di matematica che egli ha con un suo amico, nella quale si mette a fuoco il carattere di questo giovane, il problema del gusto e della decisione di fronte alla vita?*

R.: La scelta di artisti come Moore e Klee è senza dubbio intenzionale. Volevo sottolineare il fatto che questo giovane appartiene a un mondo rarefatto, in certo senso anche snob; il fatto che egli si circondi di opere astratte, da cui è in certo modo esclusa la nozione di spazio, mi è parso che servisse allo scopo. Il discorso non vale solo per Klee ma anche per Moore, le cui sculture vivono, sì, in uno spazio ben preciso e concreto, spazio, però, che viene ovviamente perduto nella riproduzione fotografica che adorna la camera del protagonista.

D. (ALBERTO SEVERI, allievo del 1° anno di regia): *A me sembra che in questa discussione si sia un po' lasciato da parte un terzo tema, collaterale a quelli della responsabilità e della memoria, ma ad essi, a mio avviso, strettamente collegato: il tema dell'amore. È un tema, peraltro, particolarmente caro a tutta la recente letteratura e alla recente cinematografia dei paesi orientali, i quali stanno sviluppando questa scoperta dei sentimenti individuali dell'uomo. Dopo la scomparsa del ragazzo alcuni personaggi, oltre a sentire il peso della responsabilità e il rimorso della dimenticanza, sentono anche una certa attrazione sentimentale, o anche soltanto sessuale, gli uni verso gli altri. C'è una ragazza che crede nell'amore, che ricorda l'incontro nella cabina con il ragazzo scomparso, e ripensa continuamente ai gesti di lui, alle carezze che lui le ha fatto sulle guancie, mentre gli altri credevano chissà che cosa; è un personaggio che nella rievocazione continua e dolorosa di un legame affettivo trova il modo di manifestare il suo senso di colpa. C'è invece un'altra ragazza, che vive sessualmente in modo abbastanza intenso ma anche abbastanza gratuito, e che dopo l'episodio drammatico tronca definitivamente. Queste due situa-*

zioni mi sembra che propongano una tensione morale in cui il motivo della responsabilità e del rimorso si legano strettamente alla vita sentimentale, al sentimento dell'amore. È esatta questa mia impressione?

R.: Per quanto riguarda la ragazza più matura, ho inserito l'episodio del fugace incontro sessuale fra lei e uno dei suoi amici, seguìto subito dopo da una separazione che sarà definitiva, per mostrare come il sistema sempre usato da questa ragazza, di sfuggire le responsabilità con l'abbandonarsi ad atti non sentiti in profondità e non legati a un sentimento, questa volta risulti inutile e la lasci anzi con una netta sensazione di vuoto e di inutilità. D'ora in poi è pensabile che questa ragazza tenderà con tutte le sue forze a far coincidere la sua vita sessuale con la vita sentimentale. Alla fine lei va assieme agli altri a vedere il cadavere: anche lei si è sviluppata; anche lei, che precedentemente compiva le sue azioni sotto il segno della gratuità, si decide ora ad assumersi delle responsabilità morali; da una vita conformista passa a una vita moralmente completa. L'altra ragazza ha proprio le reazioni che lei ha indicato: la sua assunzione di responsabilità risiede nel ricordare dolorosamente il sentimento affettivo che aveva unito lo scomparso a lei.

D. (SEVERI): *In sostanza, dunque, il comportamento delle due donne, pure così diverso, va nella stessa direzione.*

R.: Senza dubbio: è proprio quello che volevo dire.

(FIORAVANTI): *La discussione può dunque concludersi con questo riconoscimento: il film di Gàal intende porre un problema di responsabilità morale, intende fare appello a certi doveri che ciascuno di noi possiede individualmente e in quanto membro di una collettività; intende coinvolgere ciascuno di noi in tutto ciò che avviene intorno a noi, fare appello al sentimento della solidarietà e della comprensione. Di questo problema egli investe dei giovani; e questo non si spiega soltanto con il fatto che Gàal è un giovane, e quindi tratta dei problemi che può conoscere meglio, ma anche, mi sembra, perché evidentemente ai giovani, nella attuale società, bisogna fare appello perché venga rotto il muro della indifferenza, dell'egoismo, del conformismo, dietro i quali spesso si rifugiano gli individui della vecchia generazione. I giovani soffrono anch'essi di questi mali, ma un trauma emotivo come quello che si verifica nel film basta a ricondurli al senso della realtà e della responsabilità. Tutto questo è molto significativo in un regista esordiente il quale, pur avendo dedicato una cura estrema alla forma del suo film, che infatti appare straordinariamente matura, non si è contentato solo dell'aspetto formale o, peggio, delle acrobazie tecnicistiche, care a molti registi esordienti che in effetti hanno*

ben poco da dire, ma attraverso questa forma così matura e avvincente ha inteso trattare un argomento denso di significati, realizzando, in conclusione, un'opera che si offre alla più attenta meditazione.

Noi ringraziamo Gàal, gli facciamo i migliori auguri per il futuro lavoro, ed esprimiamo la speranza di riaverlo fra noi per riprendere la discussione dopo aver visto il suo prossimo film (1).

---

(1) *Questo colloquio si è svolto il 22 gennaio 1965 in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia, sotto la direzione del dott. Leonardo Fioravanti. Abbiamo trascritto fedelmente, salvo gli inevitabili adattamenti di forma, dalla registrazione a magnetofono. Ha curato il testo Guido Cincotti.*

Note

Rinascita del western: da « Rio Conchos » al « Grande sentiero »

« Pourquoi le western? » si chiede Frédéric Rossif nel numero 21 (mars-avril 1965) della rivista « Planète ». « Tout d'un coup à Paris et dans les grandes villes de province », scrive l'autore di Mourir à Madrid *(Morire a Madrid), « se met à refleurir le western: Western Story, cycles de western, livres sur le western, modes de cow-boys et d'Indiens envahissant les grands magasins. La liste est longue, de Louise de Vilmorin à Pierre Lazareff, des personalités qui disent: « Moi, j'aime le western ». Résurgence miraculeuse, opération publicitaire, habileté des distributeurs ayant des stocks de film a réexploiter? Peut-être un peu de tout celà, mais cependant pas seulement cela ». Anche da noi il panorama non è diverso: un ciclo di western alla TV, un dilagare di articoli e di pubblicazioni a ogni livello, riedizioni di « cappelloni » classici. Con l'aggravante che uno dei sottogeneri più diffusi, ai quali s'affida in queste stagioni balorde la sopravvivenza del cinema italiano, è proprio quello del western autarchico.*

Secondo una tabella pubblicata dal Giornale dello Spettacolo *(anno XXI, n. 12, 27 marzo 1965) nel corso del '64 sono stati prodotti trentadue western nazionali o di coproduzione; altri tre sarebbero già stati completati nei primi mesi dell'anno in corso. Nell'articolo che commenta le tabelle, « Il supersfruttamento dei generi », Alessandro Ferraù osserva tuttavia che il risultato di* Per un pugno di dollari *di Sergio Leone « rientra nell'eccezione e non nella regola ». Scrive Ferraù: « Escluso l'incasso di* Per un pugno di dollari *(lire* 575.146.000*) e quello discreto di* Minnesota Clay *(lire* 65.650.000 *in 14 città), gli altri non hanno dato risultati tali da incoraggiare una superproduzione western ... Con l'affollamento di film western americani, francesi, spagnoli, tedeschi e italiani, come si presenterà la situazione nella stagione in corso e, continuando a superprodurre, nella prossima? »*

Giustamente Ferraù rileva che anche nei western nazionali, come nelle varie imitazioni di 007, *« si è imposta la componente sadica, non solo nel contesto del racconto, ma anche nella formulazione dei titoli.* Cavalca e uccidi, Il ranch degli spietati, Sfida degli implacabili, Troppi morti per un uomo solo *fanno seguito a* Gli implacabili *e a* I tre spietati *delle precedenti stagioni ». Ma c'è di più: « Qualcuno che aveva annunciato il proprio film con un titolo « deboluccio » lo ha immediatamente « irrobustito » e tonificato con una sana*

iniezione di parole forti: così Oklahoma John *è diventato* Il ranch degli spietati*; il film* Joe Dexter *si è trasformato nella* Sfida degli implacabili*; il film* Si udirono quattro colpi di pistola, *piuttosto vago in quanto a ubicazione, ha assunto il titolo definitivo di* Il vendicatore di Kansas City*; infine* La vendetta dei Mohicani, *pur sopprimendo la parola vendetta, è stato ritenuto più valido con* La valle delle ombre rosse, *che presenta un indiretto e sempre opportuno riferimento al celebre film di John Ford* ».

Non si può certo dire che « Planète » manchi alla sua funzione di indicatore sensibilissimo delle mode correnti. Ma la risposta di Rossif alla domanda « perché il western? » ci appare inficiata da un eccessivo ottimismo: noi avremmo bisogno del western (« un cinéma de printemps, un cinéma de soleil et d'eau ») come di un contravveleno a un cinema europeo troppo individualista o d'una specie di ritorno alle origini, di rilancio della poesia popolare. La forza del western sta per l'articolista di Planète *nella qualità poetica, addirittura magica, della sua proposta visiva: « ... les vastes espaces de ce cinéma élémentaire et poétique agrandissent notre espace intime et nous ramènent au visuel ». Frédéric Rossif, che termina citando addirittura Rilke (« la plaine, ce sentiment qui nous grandit »), non tiene conto di tutte le ragioni discutibili o cattive che marciano di pari passo con quelle buone dietro al rilancio del western, come testimoniano le goffe efferatezze della produzione europea e anche dei peggiori film americani. Per molti il film western si identifica con la contemplazione della violenza e del sangue: sparatorie, battaglie, torture feroci. Che una tale concezione brutale ed esteriore del filone non sia propria solo ai registi nostrani più screditati o al pubblicaccio lo dimostrano le reazioni ai film della serie televisiva « Sui sentieri del West » di sedicenti critici, pronti a protestare perché ai lumi della loro rozza precettistica* The Return of the Texan (*Il figlio del Texas*) *o* Annie Get Your Gun (*Anna, prendi il fucile*) *non hanno niente a che fare con il western. Mentre nel primo c'è il ritratto a tutto tondo di un vecchio westerner, splendidamente impersonato da Walter Brennan, messo a confronto con la vita d'oggi; e nell'altro c'è la trascrizione operettistica di uno fra gli episodi più famosi nella cronaca dell'ovest americano, la lunga collaborazione fra la tiratrice di carabina Annie Oakley e il leggendario « showman » Buffalo Bill Cody.*

Sarà utile ricordare ancora una volta, a questo punto, che il western nasce dalla cronaca della colonizzazione di un continente. È dunque réportage o leggenda, documento o mito: deriva dai racconti di Bret Harte e di Mark Twain, dalle canzoni dei cowboys, dai quadri di Remington e dai vecchi dagherrotipi; dalle « dime novels » con le avventure romanzate dei personaggi veri; dalle esibizioni di questi stessi personaggi in ricostruzioni drammatiche di eventi della loro carriera; dalle elaborazioni circensi di Barnum, di Wild Bill Hickok, di Buffalo Bill. È, in sostanza, la proposta più riuscita del nostro secolo di trasferire la storia sul piano dell'arte popolare e dello spettacolo, in una gamma che va dalla poesia epica all'esibizione cialtronesca. La violenza è certamente uno degli aspetti del western e della cronaca che l'ha generato, ma non è il solo neppure il più importante. La molla del western non è per noi nel senso della contemplazione, indicato da Rossif: ma nella dialettica del motivo della Frontiera perennemente in movimento che Frederick Jackson Turner considera la chiave della storia americana. Sul piano morale l'attrazione più profonda del

western per il pubblico di tutto il mondo sta proprio nel mito del rinnovamento, della rigenerazione di cui è simbolo il carro coperto in viaggio verso la Terra Promessa.

A una chiarificazione sui temi fondamentali del western, sull'essenza stessa del film della prateria, può certo contribuire l'esame dei più recenti saggi offerti dal cinema hollywoodiano. Con Cheyenne Autumn *(Il grande sentiero), centoventisettesimo o centoventinovesimo titolo di un'operosità che sfiora l'incredibile, è presente il veterano John Ford; mentre un altro regista maturo, Gordon Douglas, ci sorprende con un film insolito e del tutto inatteso,* Rio Conchos. Il grande sentiero *poggia sui canoni del western epico, stabiliti fin dalle più remote prove di Thomas H. Ince e da film come* The Covered Wagon *di Cruze e* The Iron Horse *dello stesso Ford,* Rio Conchos *rivela nelle sue inquietudini aggiornatissime la flessibilità di una formula stagionata.*

Se la data delle biografie ufficiali è esatta (ma ci sono, in proposito, parecchi dubbi) John Ford ha compiuto da poco i settant'anni, essendo nato il 1° febbraio 1895. Neppure il regista ricorda più tutto ciò che ha fatto in oltre mezzo secolo di attività a Hollywood. È cieco di un occhio, stanco, malato: l'anno scorso dovette abbandonare le riprese in Irlanda di Young Cassidy, *biografia degli anni giovanili di Sean O'Casey. Il film è stato poi portato a termine da Jack Cardiff: è « il ritratto di un artista come giovane muscolare » (secondo la spiritosa parafrasi joyciana di* Time), *ci presenta un O'Casey manesco e attaccabrighe in una « soap opera » di gusto 1930. C'è da chiedersi se Ford con la sua intatta disponibilità sentimentale, con la sua intrepida ingenuità, avrebbe ricavato qualcosa di meglio da un copione che gli capitò di definire, in un colloquio con Peter Bogdanovich, « le tout premier script que je vois qui peut être tourné tel quel » (nell'articolo* L'automne de John Ford *in* Positif *64-65, ma ripreso da* Esquire). *Evidentemente Ford si sbagliava perché, come dimostra il film noioso e risibile di Cardiff, non c'è copione che si possa girare tale e quale a meno di non chiamarsi John Ford.*

Bogdanovich ha evocato molto bene nel suo articolo il clima in cui s'è svolta la lavorazione di Cheyenne Autumn, *nella Monument Valley (Utah-Arizona) cara a Ford fin dai tempi di* Stagecoach *(Ombre rosse). Cori di Navajos della Riserva devoti al grande capo di Hollywood, canzoni irlandesi, quadriglie rusticane, bravate a cavallo e detti memorabili. Un'osmosi perfetta, insomma, tra vita e arte, tra verità e rappresentazione: l'una e l'altra un po' vecchiotte, venate di sentimentalismo, anche se vibranti e virili. Tuttavia pare che nell'idillio si siano inserite parecchie stonature: e che il film, nonostante la presenza del gran patriarca dietro la macchina da presa, abbia subito fastidi, manomissioni e peggio da parte della produzione. Bisogna sempre tener presente, parlando di cinema americano, che l'industria nega ancora risolutamente agli autori la possibilità di dire l'ultima parola. Noi giudichiamo sempre dei risultati di compromesso, nati su una piattaforma di collaborazione involontaria e talvolta sgradevole; e senza la possibilità di riferirci « a una versione originale che ha l'originalità di non esistere più », come ben scrive Jean-Louis Comolli nei « Cahièrs du Cinèma ».*

Il grande sentiero *è un western autunnale, il monumento di un popolo in ginocchio: la mesta elegia, venata di autobiografismo, di una decadenza senza debolezze, dove il tragico ha un'aspetto naturale come la fine della sta-*

gione radiosa. Il tema della senilità è presente, prima come presagio e in anni recenti sul piano della coscienza, nell'opera fordiana. I vecchi hanno sempre avuto un posto nei suoi film: vecchietti imprevedibili e un po' matti nelle commedie irlandesi e nei western, presenze familiari come la Madre di Grapes of Wrath (*Furore*), *uomini giunti alla frontiera della decadenza fisica come il colonnello Brittles di* She Wore a Yellow Ribbon (*I cavalieri del Nord-Ovest*). *Ma più che i personaggi è il mondo stesso dei film di Ford a evocare le dimensioni del passato, il cuore antico della storia intesa come tessuto degli infiniti rapporti fra gli uomini. Al regista di* Ombre rosse *non è mai interessato il nuovo per il nuovo, la polemica nei riguardi della tradizione non l'ha mai tentato. E questo atteggiamento, che fino a qualche anno fa ci sembrava ed era un limite della sua arte, oggi diventa una condizione del suo modo di fare il cinema e di esistere. Non sapremmo immaginarlo diverso né dargli più consigli per diventare migliore.*

È necessario riassumere tutto ciò di fronte a Il grande sentiero *anche perché in questo film il regista, anziché seguire il precetto di Balzac per il quale nel romanzo i personaggi e i fatti storici devono entrare solo in via subordinata, assume come soggetto uno degli eventi più clamorosi dell'epopea pellerossa. Si tratta della lunga fuga di trecento Cheyennes da una riserva dell'Indian Territory fino allo Yellowstone: una marcia di quasi duemilacinquecento chilometri attraverso il Kansas e il Nebraska, sempre combattendo, dal settembre del 1878 all'autunno e all'inverno successivi. La tribù fu guidata all'amara vittoria da due grandi capi, Dull Knife* (*Gilbert Roland*) *e Little Wolf* (*Ricardo Montalban*), *cioè Coltello Spuntato e Lupacchiotto* (*che nella versione italiana del film diventano, in maniera pressoché sacrilega, « Aquila Nera » e « Zanna di Lupo »: ed è come cambiare nome ad Annibale o a Napoleone perché questi due comandanti non furono meno valorosi e illuminati*). *Tutto ciò è narrato in diversi libri di storia delle guerre indiane e anche in quello che è servito da falsariga al film*: Cheyenne Autumn *di Mari Sandoz* (*McGraw Hill Book Co., New York, 1953*). (*Due notizie su Mari Sandoz: nata nel 1900 nel Nebraska, figlia dell'emigrato svizzero Jules Sandoz al quale dedicò una biografia nel '35, autrice di vari romanzi storici, di uno studio sul capo Crazy Horse e di un libro sui cacciatori di bisonti, « The Buffalo Hunters »*).

Prima ancora che dalla Sandoz l'argomento era stato romanzato, nella particolare maniera documentaristica che questo autore riserva ai temi storici, da Howard Fast in « The Last Frontier » (*1941*), *pubblicato anche da noi con il titolo « L'ultima frontiera »* (*Edizioni di Cultura Sociale, Roma, 1953*). *Fast dichiarò di aver trovato la traccia di questi avvenimenti in un libro di Struthers Burt intitolato « Powder River » e di essersi imbattuto, intraprendendo le ricerche per la sua narrazione, « nel solito labirinto di falsificazioni e di inconsistenza che si trova ogni volta che si fa il tentativo di dissotterrare dei fatti mai prima narrati e accaduti più di sessant'anni fa ». L'eroe di Fast è il capitano Murray, l'unico personaggio di fantasia del racconto, che a Fort Reno è incaricato dal colonnello Mizener di dare la caccia agli indiani; e alla fine della lunga odissea, disgustato dall'atteggiamento razzista e persecutorio dei bianchi nei confronti dei Cheyennes, decide di dare le dimissioni dall'esercito. Il libro è risentito, aspro, accusatorio. Sarebbe davvero interessante, sul piano storico e letterario, che qualcuno si prendesse la briga di confrontare le varie*

versioni dell'avvenimento con la letteratura relativa e il film di Ford. Sembra che anche il regista volesse impostare il suo film forse parafrasando Fast, sul personaggio dell'ufficiale di cavalleria al quale è affidata l'ingrata missione di inseguire i Cheyennes. Ma il capitano Thomas Archer (Richard Widmark), che si innamora dell'attraente quacchera pacifista Deborah Wright (Carrol Baker), risulta invece sbiadito: non vuole o non può addossarsi i maggiori significati del film.

Come di consueto John Ford non insiste sugli aspetti demistificatori, ha anzi l'aria di voler scavalcare gli episodi più scabrosi e inequivocabili. Qualche anno fa avremmo detto che una simile posizione è intinta, sia pure indirettamente, di razzismo. In realtà la prospettiva nella quale il regista si pone per narrare e giudicare queste vicende non è contingente né polemica, ma universale: Il grande sentiero *non è a favore o contro qualcuno, non è mosso dall'intento di smascherare i criminali e premiare le vittime della storia: ha gli accenti di un canto d'Omero. La tragedia dei Cheyennes non è tanto il dramma di un singolo popolo in un determinato momento della civiltà, quanto un'allusione ai fondi tragici dell'esistenza di tutti i popoli del mondo. Se è incontestabile, del resto, che Ford ha sempre evitato di impegnarsi su posizioni antirazziste moderne e spregiudicate, è altrettanto certo che raramente nei suoi film gli indiani sono stati presentati come selvaggi. In* Fort Apache *(Il massacro di Fort Apache), appare un Cochise ben più equilibrato e lungimirante del suo antagonista bianco, il fanatico colonnello Thursday; ne* I cavalieri del Nord Ovest *il vecchio capo Pelle di Volpe si professa « cristiano » e pacifista a oltranza, e ha un incontro affettuoso con l'anziano Brittles; in* The Searchers *(Sentieri selvaggi) e* Two Rode Together *(Cavalcarono insieme) il problema razziale è sentito in tutta la sua sgradevolezza, senza facili idealizzazioni umanitaristiche. Pur raccontando sempre storie viste dalla parte dei bianchi, Ford non ha trascurato di considerare con rispetto la posizione degli indiani.*

Ne Il grande sentiero *fa un passo avanti, si colloca in mezzo alle « ombre rosse » e ne ascolta le ragioni. « A noi chiedete di ricordare molto mentre i bianchi non ricordano niente », « Non contano le parole, ma chi le pronuncia », « Se ciascuno di noi vivrà quanto basta per avvicinarsi alla sua patria, morirà da uomo »: queste sono alcune delle battute che pronunciano i Cheyennes, gli stessi che hanno imparato a chiamare i bianchi « veos », iene. E i bianchi troppo spesso giustificano la loro fama di mancatori di parola. I politicanti di Washington fanno aspettare invano i Cheyennes e non si spingono fino alla desolata riserva; il maggiore Braden (George O'Brien)è sollecito a usare il cannone contro una colonna di fuggiaschi dove ci sono donne e bambini; il giovane tenente Scott (Pat Wayne) ha in mente soltanto di vendicare il padre, ucciso nel 1866 durante il massacro di Fetterman; i cowboys del Texas sparano sugli indiani che chiedono da mangiare; a Dodge City si stabilisce contro i Cheyennes un'atmosfera avvinazzata di guerra santa, dispersa dall'ironica saggezza di Wyatt Earp (James Stewart) e Doc Holliday (Arthur Kennedy); a Fort Robinson il capitano Wessels (Karl Malden) si comporta addirittura come un aguzzino nazista (« Ero un soldato in Prussia e sono un soldato qui. Tutta la vita ho dato e ricevuto ordini ») e provoca una strage. Ci vorrà il « common sense » del segretario all'interno Carl Schurz (impersonato da Edward G. Ro-*

binson; ma la parte era stata affidata a Spencer Tracy, che si ritirò per malattia): costui, dopo aver sostato in meditazione davanti al ritratto di Lincoln, prende la decisione che finalmente concede ai Cheyennes rimasti di vivere nel territorio del Powder River.

Cronaca di una tragedia collettiva, il film può anche essere visto come uno studio sulla psicologia dell'uomo in guerra. È il confronto fra due gruppi in armi. « Uno Cheyenne è un guerriero appena si affaccia al mondo — dice il capitano Archer — per un bianco ci vuole l'uniforme ». Ma anche i Cheyennes che sono grandi guerrieri, pazienti e valorosi, sono uomini. Il grande sentiero della loro migrazione li conduce, sui verdi pascoli dello Yellowstone, a un dramma privato: l'uccisione del giovane guerriero Red Shirt (Sal Mineo) da parte dello zio Little Wolf per una faccenda di donne. I Cheyennes sono vestiti a nuovo, con le penne in testa: tutto fa prevedere una scena di vittoria e di serenità. E invece arriva torvo Little Wolf, vestito come durante la marcia, a portare la sua sfida contro il nipote. Tutto avviene in campo lungo, come visto da lontano: un duello risolto al primo colpo, inutile e insensato come un delitto d'onore. È il modo che ha Ford per porre l'interrogativo fondamentale del film: vale la pena di essere eroi in guerra se nella vita di tutti i giorni non sappiamo neppure essere uomini? Vale la pena di fuggire da un deserto infetto verso il paradiso terrestre se non sappiamo evadere dai nostri istinti peggiori? Sono temi di meditazione assai elevati per un semplice western: e possiamo coglierli solo perché li formula un autore arrivato a un'età nella quale si contemplano i grandi problemi nella loro realtà elementare.

Si tratta, dunque, di un grande film? È certamente grande nel respiro, nelle ambizioni, nella nobiltà dell'assunto.

Ma la condizione di un artista anziano ha anche i suoi aspetti sfavorevoli. Vent'anni fa Ford avrebbe saputo dare alla narrazione un risalto drammatico e un mordente umoristico ben diversi. Le dimensioni del Cinerama, valorizzate dalla superba fotografia di William Clothier, accentuano una certa tendenza alla staticità paesaggistica. Anziché mettere in scena un dramma, Ford dipinge un affresco. Il suo narrare ha improvvise assenze di grinta e di vigore: e senz'altro delude episodicamente, pur lasciando alla fine un sentimento profondo e struggente della vita umana.

Il grande sentiero *è una galoppata, magari un po' ansimante, nella geografia sentimentale e fra i volti di sempre. Ci sono le rocce della Monument Valley, la lunga teoria dei pali telegrafici che ricorda l'inizio di* Ombre rosse, *i soldati a cavallo, i fortini di legno, la « Main Street » di Dodge City con la vaporiera sbuffante della Atchinson, Topeka & Santa Fe che passa in mezzo, il Long Branch Saloon gestito dal sindaco Dog Kelly (Judson Pratt). E ci sono tutti i sopravvissuti delle guerre fordiane, a cominciare da George O'Brien che fu il protagonista de* Il cavallo d'acciaio *quarant'anni fa. Ci sono Robinson* (The Whole Town's Talking, *Tutta la città ne parla) e Dolores Del Rio* (The Fugitive, *La croce di fuoco), John Carradine e la coppia fissa dei western militari Ben Johnson-Harry Carey jr.: ma le classiche battute dei due giovanotti (« nessuno mi paga per pensare ») non hanno lo scatto abituale, affondano nel quadro dilatato a dismisura. Ci sono anche il sergente Mike Mazurki, che commemora Victor McLaglen, e Pat Wayne, presente anche a nome di papà.*

E nel travolgente e assurdo intermezzo umoristico nel « saloon » di Dodge c'è un formidabile assolo di James Stewart alle prese con una banda di cowboys ubriachi da sistemare a pistolettate. Sembra che nella concezione di Ford questo episodio dovesse integrarsi maggiormente al racconto, nel senso di rivelare l'atteggiamento di una città nei confronti dei Cheyenne: così gli accenni risultano sparsi, non abbastanza precisi. Ma chi saprebbe rompere altrettanto all'improvviso un'atmosfera cupa con una schidionata di « gags » irresistibili come fa Ford in questi dieci minuti di cinema?

Se Il grande sentiero *è un western classico, la versione colorata e pantografata delle epopee di mezzo secolo fa,* Rio Conchos *ha un aggancio più diretto. Fin dalla scena che apre il film, ancora prima dei titoli, Gordon Douglas ne propone il tema e ne imposta il tono. In cima a una collina c'è il cadavere di un indiano: un gruppo di Apaches, sei o sette, lo seppellisce all'uso pellerossa, coprendolo di sassi. A un tiro di fucile compare un uomo a cavallo: lo vediamo scendere di sella, imbracciare il Winchester e fare fuoco. Un colpo dopo l'altro tutti gli indiani cadono uccisi. Anche in questo film il tema è un tragico scontro di razze sullo sfondo del West ottocentesco. Siamo all'indomani della Guerra Civile: il tono è aspro, violento, senza concessioni alla leggenda.*

Da un po' di tempo, forse da Rio Bravo *(Un dollaro d'onore) di Howard Hawks, non si vedeva un « cappellone » che recasse indiscutibili segni di rinnovamento. Perfino un film bellissimo come* Ride on the High Sierra-Guns in the Afternoon *(Sfida sull'alta Sierra) di Sam Peckinpah si rifà in chiave crepuscolare al mito dell'eroe. E se è vero che i sapori del western maggiorenne sono ormai di casa anche nelle serie TV, come dimostra la selezione di episodi da* Gunsmoke, *intitolati « Lo sceriffo di Dodge City », il personaggio alla Matt Dillon (attore James Arness) è sempre l'eroe raddrizzatorti, anche se le sue rievocazioni cominciano fra le tombe di un cimitero.*

Si è detto che Ombre rosse *scacciò il moralismo dal western promuovendo eroi un bandito evaso e una prostituta. Nel '39, un quarto di secolo fa, Ford e Nichols mostrarono coraggio: ma i reietti della loro diligenza, eredi dei famosi « outcasts » dei racconti di Bret Harte, erano disgraziati più che colpevoli, pieni di fuoco evangelico e ansiosi di redenzione. In un film come* Rio Conchos *l'eroe è davvero una figura superata, non si saprebbe a quale dei protagonisti attribuire una tale qualifica: a Lassiter (Richard Boone), l'ex-sudista massacratore di indiani; al nordista capitano Haven (Stuart Whitman) che pensa solo alla carriera; a Rodriguez (Anthony Franciosa), il messicano chiacchierone che cerca di imbrogliare il mondo intero; al caporale negro Franklyn (Jim Brown) che si accontenta di servire i suoi padroni? Resistono, è vero, alcuni personaggi obbligati, molteplici trucchi del western: e prima di ogni altro l'espediente, vecchio più del cinema, di riunire per un'impresa comune un gruppo di personaggi eterogenei, nemici fra loro. A quelli già ricordati si aggiunge, in* Rio Conchos, *l'indiana Sally (Wende Wagner) che parla solo la sua lingua.*

Un carro con duemila fucili a ripetizione sta per essere venduto agli Apaches del capo Bloodshirt, Camicia Insanguinata (Rodolfo Acosta), dai guerriglieri sudisti che l'hanno rubato ai governativi. Quattro bravacci s'impegnano a recuperarlo, chi per dovere, chi per salvarsi dalla forca o per ragioni meno confessabili: l'indiana cade nelle loro mani dopo uno scontro con i banditi e

viene coinvolta nell'avventura. Una sparatoria in un fantomatico « saloon » presso un traghetto, l'assalto indiano a una fattoria, la cattura e la tortura da parte degli Apaches sono alcune delle vicende che toccano ai protagonisti. Finché nel nascondiglio segreto di Rio Conchos, dove l'irriducibile Pardee (Edmond O'Brien), un ufficiale sudista impazzito, ha fondato uno stranissimo impero, si consumano le ultime battute della storia a colpi di dinamite.

Tutto ciò è narrato nel film come in una favola, con la dichiarata illogicità dei racconti di fantasia. Non c'è nessuna preoccupazione di carattere psicologico: i personaggi giocano a nascondino fra loro e sembrano impegnati a tentare e scartare tutti i tipi di relazione possibili. Troppo continuo e visibile per non essere deliberato, il gioco contribuisce ad alleggerire l'impianto strettamente narrativo del film. È facile accorgersi che la vicenda è abbastanza insensata e incredibile; però il nostro interesse per ciò che si svolge sullo schermo non viene mai meno. Fra le righe del copione di Joseph Landon e Clair Huffaker, tratto da un romanzo di quest'ultimo, è forse possibile intravedere le linee di un discorso civile: la condanna della violenza, dell'odio di razza che conduce a vendette e ritorsioni reciproche, della fede nell'avvento di un nuovo ordine fondato sul possesso di armi micidiali. Il carro con la polvere e i fucili a ripetizione, vicini a cadere nelle mani degli indiani, stanno a rappresentare le armi termonucleari dei nostri giorni: ma si tratta di un'allusione sulla quale il film non insiste per non correre il rischio di ridursi alla misura abituale del western impegnato.

Diremo che Rio Conchos *impressiona soprattutto per l'eccellente fattura: per la malinconica e polverosa fotografia di Joe MacDonald, l'operatore di* Sfida infernale*; per la musica inquietante di Jerry Goldsmith; per il montaggio spettacoloso di Joseph Silver. La qualità essenziale del film risiede insomma nello stile, nel modo in cui la strana vicenda è raccontata. Il pubblico non si affeziona ai personaggi, scostanti fino all'antipatia, ma a qualcosa di meno evidente: a un susseguirsi di effetti impeccabili, al ritmo irresistibile del racconto, alla sua virtù di accostare zone contrastanti. Non si tratta di formalismo perché* Rio Conchos *non evita nemmeno uno dei suoi problemi di fondo, ma li affronta in modo indiretto, polivalente. Potrebbe essere un passo nella direzione di un « cappellone » moderno, senza buoni né cattivi, senza vinti né vincitori. L'eroe, che qui cercheremmo inutilmente nel suo aspetto convenzionale, è l'uomo in crisi, l'individuo incerto nella scelta fra vecchi valori che non lo soddisfano più e valori nuovi dei quali non riesce ad acquistare una nozione esauriente. È questa la posizione dell'ammazza-indiani, del nordista, della ragazza: pionieri di un nuovo continente della morale e del diritto in cui non sono ancora state tracciate le piste.*

Il western cambia, si rinnova e si apre a esperienze inedite. È significativo che ciò avvenga ancora una volta fra le mani di un regista sperimentato, Gordon Douglas, cinquantacinque anni, ex realizzatore delle infantili commediole della « Our Gang » di Hal Roach. Un tipo che confessiamo di non aver mai preso troppo sul serio anche se ha diretto film notevoli come Kiss Tomorrow Goodbye (*Non ci sarà domani*), Only the Valiant (*L'avamposto degli uomini perduti*) *e* Them! (*Assalto alla terra*). *Dopo* Rio Conchos *si direbbe pronto per essere canonizzato dai « Cahiers du Cinéma ». Ma il segreto del film non*

sta nel regista (che del resto pressoché contemporaneamente ha diretto in maniera pedestre Robin and the Seven Hoods, *I quattro di Chicago): risiede, invece, nella vitalità del lavoro di un'équipe su decenni di esperienze e di ostinate verifiche. Nella storia di un cinema come quello americano, « di forma e non di firma » secondo la formula felice di Mario Soldati, è abbastanza facile veder apparire film come* Rio Conchos *che in altre cinematografie potrebbe nascere solo dall'impegno di un autore unico. La cronaca del West, immensa matrice di miti spettacolari, non ha ancora esaurito la sua funzione: e tende anzi a manifestarsi in forme sempre più singolari, rarefatte. Non è soltanto questione di moda.*

TULLIO KEZICH

Una chiave per capire lo stile di Losey: il teatro

Probabilmente solo King and Country *(Per il re e per la patria) ha dato a Losey quel largo consenso che meritava; che avrebbe meritato addirittura dall'epoca di* Eva, *almeno da parte di quel pubblico non-competente, non-esperto e, forse, non-appassionato.* The Servant *(Il servo) ha turbato più che piacere. Pinter, con la sua vena demoniaca, aveva combinato con Losey un connubio felice: l'uno scenarista e l'altro regista; o non piuttosto l'uno commediografo e l'altro « metteur-en-scène »? La vocazione del cineasta americano è tutta in questa seconda fisionomia.*

Si dice spesso, con una di quelle approssimazioni frequenti nel linguaggio del « démi-monde » cinematografico, che Losey muove la macchina da presa con una bravura esemplare e personalissima. Questo è vero, ma il « gusto » e il carattere originale dell'arte del regista nascono altrove: nascono da « Il diavolo in amore » di Cazotte, dai « boudoirs » di Barbey d'Aurevilly, certamente da D.H. Lawrence, soprattutto da O'Neill: meglio, da « The Great God Brown », alla cui messa in scena il sedicenne Losey collaborò come attore e datore di luci. La sua carriera cominciò di lì, dal palcoscenico del teatro universitario di Dartmouth, Mass., USA. Il destino avrebbe poi fatto in modo che egli diventasse il più americano dei registi europei e il più europeo dei registi americani.

Con uno di quegli accostamenti che sarebbero arbitrari se non fossero, al tempo stesso, irresistibili, si potrebbe paragonare il destino di Losey a quello di un suo celebre concittadino, Henry James. L'Europa, per entrambi, era un fatto esclusivo che prima o poi avrebbe liberato le loro energie creative, sia sul piano dell'ispirazione che su quello della formazione e del gusto. Ma, verso la fine degli anni venti, il giovane studente di medicina non pensava ancora né all'Europa né al cinema. A quell'epoca era in piena efficienza una compagnia teatrale di nuova formazione: il « Guild Theatre ». La « piazza » scelta per il debutto fu proprio Dartmouth. Il direttore artistico era Frederic March: Joseph Losey seguì il suo lavoro per circa un mese e, per un ragazzo appassionato di teatro, fu senza dubbio un'esperienza esaltante.

Dopo il periodo di Dartmouth, Losey continuò i suoi studi a Harvard. Un gruppo teatrale molto agguerrito — il « 47 Workshop » — vi si distin-

gueva come uno di quegli organismi che l'avrebbero resa famosa nel campo dello spettacolo d'avanguardia in America. Il « 47 Workshop » ebbe due periodi: in un primo momento aveva avuto in George Baker un animatore instancabile; in un secondo momento, trasferitosi Baker a Yale, un gruppo di vecchi collaboratori e di studenti decisero di ridar vita a un nuovo « 47 Workshop ». I corsi di lezioni venivano impartiti da Lee Simonson, Philip Barry, Kenneth McGowan, Robert Sherwood e molti altri. Il lavoro era soprattutto teorico, svolto in stretta collaborazione con personalità del teatro professionista che venivano spesso a Harvard per incontrarsi con gli studenti. Fu un periodo di intensa formazione per Losey, anche se nel secondo « Workshop » non si realizzò un solo spettacolo.

Licenziatosi dall'Università, l'Europa era lì ad aspettarlo e, in Europa, il primo incontro con Charles Laughton. « Payment Deferred » si intitolava la commedia del poco noto Jeffry Dell che Losey mise in scena a Londra con l'attore inglese. Era il suo primo lavoro come professionista, cui fece seguito uno sfortunato incontro col pubblico americano. A New York, la messa in scena di « Little Ol'Boy » di Albert Bein piacque alla critica ma non attirò nessuno. Il testo — robusta « tranche de vie » sulle case di correzione — era pieno di talento ed erano in molti, a New York, coloro che avrebbero voluto rappresentarlo. Come spesso succede, il più giovane ci mise le mani: Losey aveva ventitré anni, l'attore più vecchio ventiquattro. Lo scacco subìto, comunque, non lo disilluse. Non lo disilluse neppure « Jayhawker » di Sinclair e Lloyd Lewis che, dopo un lavoro paziente di circa un anno in collaborazione con gli autori, Losey rappresentò con gran dispendio di quattrini ma senza un successo corrispondente. Gli servì per dire la sua parola sulla guerra (la Guerra di Secessione), su quel tipo di viscerale viltà che è la risposta più sincera all'assurdo dell'eroismo (un anticipo di King and Country*?). Vi fece seguito « Gods of the Lightning », la « pièce » di Maxwell Anderson per la quale Losey si valse dello scenografo Mordecai Gorelik. Giungevano solo allora oltre Oceano gli echi del costruttivismo mejercholdiano. La scena disegnata da Gorelik era il primo esempio di scenario costruttivista che si fosse realizzato negli Stati Uniti. Fu dopo questa esperienza che Losey pensò di recarsi nell'U.R.S.S.*

A Mosca nel 1935 conobbe Brecht, il musicista Hans Eisler, Joris Ivens. C'era anche Piscator in quel gruppo, molti americani, fra cui Harold Clurman e alcuni membri della Theatre Union. « Sul piano realizzativo » — è Losey che riferisce — « le esperienze più interessanti erano quelle di Okhlopkov: egli allestiva i suoi spettacoli in un piccolo teatro rotondo, che veniva trasformato di volta in volta, secondo le opere rappresentate, ma in maniera tale che il pubblico si trovasse sempre al centro dell'azione. Quando Okhlopkov mise in scena « Mat' » di Gorki aveva installato una galleria che correva intorno alla sala e dalla quale partivano quattro passerelle. Queste confluivano in una specie di ring posto al centro del teatro: l'azione si svolgeva su questi diversi piani. In tutti i suoi spettacoli c'era un contatto diretto fra la scena e la platea; il proscenio non era concepibile ».

Le esperienze di Okhlopkov erano le preferite di Losey anche se apprezzava moltissimo le lezioni di Mejerchold, che seguiva assiduamente al TIM (Teatro Imeni Mejerchold). Il giovane americano tuttavia non risparmiava al regista del « Revizor » un eccesso di gusto decadente, formalistico. Stesso for-

malismo che aveva notato negli allievi di Vakhtangov e nelle loro messe in scena, ricche di angolazioni prese a prestito dal cinema. Non bisogna dimenticare che qualche anno prima Piscator era stato il primo, in Germania, a introdurre in teatro suggestive contaminazioni di tipo cinematografico. Losey aveva letto il « Teatro politico » ed a quel tempo si accingeva addirittura a tradurlo. Gli serviva come strumento di lavoro, come base di partenza per ulteriori esperienze, anche se — Losey stesso lo ammette — più andava avanti nella conoscenza del teatro di Piscator, più il suo interesse si affievoliva. Furono soprattutto Okhlopkov e Brecht che influenzarono il suo lavoro creativo, molto più di Piscator ad ogni modo, che in America avrebbe poi trovato il terreno meno favorevole al suo teatro dell'impegno. Un terreno che invece fu molto propizio a Losey allorché vi fece ritorno.

In quegli anni, nella paralisi quasi totale dell'economia e delle attività creative, nacque in America il « Federal Theatre », primo e unico organismo teatrale sovvenzionato dallo stato. Erano gli anni « ferventi » della sinistra statunitense, delle « teste d'uovo » che di nascosto avevano letto Marx e « flirtavano » col socialismo, la punta più avanzata del « New Deal ». L'amministrazione Roosevelt era abbastanza sensibile a una diffusione popolare della cultura e il teatro sembrava uno dei veicoli più adatti allo scopo. Non mancavano, certo, le remore; soprattutto di ordine politico, e di natura tale che impedirono, con un provvedimento censorio non proprio democratico, la rappresentazione di quella famosa « Ethiopia » dell'umorista Elmer Rice, da cui Mussolini non usciva con gran decoro. Il « Federal Theatre » decise, comunque, di preparare uno spettacolo sulla politica agraria del governo e ne affidò la direzione a Joseph Losey. « Triple-A Plowed Under » inaugurò il F.T. a New York. Lo spettacolo era dato nella formula dei « Living Newspapers », una specie di giornale parlante in cui erano utilizzate tutte le tecniche: un teatro politico che ricorreva al mimo, alla danza, al cabaret e al cinema. Un tentativo di rottura nei confronti del teatro tradizionale al fine di stabilire un nuovo contatto con il pubblico. Ma il « Federal » non durò molto. Dopo tre anni, nel 1939, le sovvenzioni vennero interrotte in seguito ad una inchiesta della Commissione per le attività antiamericane. In seguito, e sotto l'influenza degli avvenimenti di Spagna, Losey mise in scena « Who Fights This the Battle ». Il testo era di Kenneth White (uno scrittore scomparso troppo presto e che non ha conosciuto la popolarità che meritava), la musica di Paul Bowels. « I fondi » — racconta Losey — « erano stati trovati mediante una colletta, lavoravamo con grande armonia; le rappresentazioni durarono tre settimane e tutto il denaro ricavato venne devoluto ai repubblicani spagnoli ». Dopo questo spettacolo la compagnia si sciolse, prese il nome di Theatre Arts Committee (T.A.C.) e sotto tale insegna svolse una attività che stava a mezzo fra il teatro politico e il cabaret. Il periodo: 1936-1939. Le riunioni, seguite con simpatia da molti teatranti newyorkesi, si tenevano in una vecchia chiesa abbandonata, la domenica pomeriggio. Sketches, canzoni, mimica: tutto contribuiva alla causa della sinistra americana.

In realtà, intorno agli anni trenta esisteva negli Stati Uniti una situazione positivamente rivoluzionaria. Solo che, se da un lato le forze rivoluzionarie facevano sentire la loro presenza, dall'altro c'erano un idealismo puerile e un'ingenuità assoluta nel modo con cui si affrontavano le azioni politiche e le loro

conseguenze. Tutti, in America, si sentivano in qualche modo impegnati: Losey e i suoi compagni, fra cui Nicholas Ray, avevano cercato di alzare la voce, pressati da una situazione di crisi, sia politica che economica. « La generazione succeduta alla nostra ha poi utilizzato alcuni di quegli schemi trovati e fissati da noi, ma mettendoli al servizio di preoccupazioni individuali. Penso in particolar modo all'ultimo lavoro di Arthur Miller, « After the Fall », che mostra una tecnica nettamente derivata dai « Living Newspapers » ma che tratta un soggetto del tutto personale ».

Questa disposizione all'impegno politico, alle dimensione pubblica e societaria del teatro è sempre stata una delle costanti di Losey. Non si spiegherebbe altrimenti il suo interesse per il teatro brechtiano. Egli stesso tiene a precisare una data, il 1935, e uno spettacolo, « La madre » che lo influenzò non poco anche se, fra i testi di Brecht, è dei più deboli. L'incontro a Mosca col drammaturgo di Augusta avrebbe comunque dato i suoi frutti. Ma essi non maturarono prima del 1945, l'anno del « Galileo ». Dopo essersi dedicato prevalentemente al cinema e dopo una trascurabile regia di « The Great Compaign » di Arnold Sundgaard che stigmatizzava il costume politico americano, Losey, Brecht e Laughton si accinsero al « Galileo ». « La messa in scena era mia, ma Brecht assisteva alle prove e ci si consultava sovente tutti e tre. L'accordo era perfetto, almeno fino all'epoca della rappresentazione a Hollywood. Brecht e Laughton avevano lavorato sul testo ancor prima del mio intervento, ma nella nostra relazione le questioni di prestigio non entravano affatto: nessuno si preoccupava di sapere chi scrivesse o chi disegnasse le scene o chi facesse la regia. Una simile intesa tra persone tanto diverse meravigliava noi stessi per primi. Più tardi le cose cominciarono a mettersi male, non fra Brecht e me (non l'ho più rivisto dopo il « Galileo » sebbene avessimo continuato a scriverci regolarmente) ma fra Laughton e noi due. Dopo il ritorno di Brecht in Germania, Laughton ed io facemmo una ripresa del « Galileo » a New York: questa volta le responsabilità erano decisamente distinte ma il lavoro si svolse comunque in collaborazione. Lo spettacolo risultò migliore del primo: avevamo studiato il testo più a fondo; tuttavia senza la messinscena hollywoodiana non avremmo potuto raggiungere la qualità dello spettacolo newyorkese, poiché a Hollywood avevamo fatto con Brecht un tirocinio indispensabile. Egli era decisamente in vantaggio rispetto a noi per la continuità della sua professione teatrale: aveva una maggiore esperienza della vita, della politica e del mestiere ». *La collaborazione fra Losey e Brecht dipendeva da una straordinaria comunanza di idee e di gusti. D'altra parte, già nei « Living Newspapers » Losey aveva sperimentato una forma di messinscena di tipo epico.*

Con « Galileo » l'attività teatrale di Losey era giunta al suo culmine. Da quella data il suo lavoro fu soprattutto cinematografico. L'idea di portare sullo schermo il « Galileo » rimase tuttavia troppo invitante perché un uomo come lui dovesse rinunciarvi e, probabilmente, non mancherà molto per vedere una terza edizione, in celluloide, dell'opera brechtiana. Ma per quanto riguarda il teatro il discorso potrebbe arrestarsi qui. In una recente intervista Losey ha manifestato il desiderio di mettere in scena « The Crucible », forse l'unico lavoro di Miller che egli abbia mai apprezzato. Gli era stato proposto, la scorsa stagione, di realizzare un film tratto da « Who's Afraid of Virginia Woolf »: cosa che lo avrebbe interessato se non avesse avuto da tempo l'intenzione di

portare sullo schermo « Padre » di Strindberg, che racconta la stessa storia, mo molto meglio. D'altra parte ogni progetto di collaborazione con Albee non avrebbe avuto alcun seguito se è vero, come è vero, che il commediografo non avrebbe acconsentito a mutare una sola battuta del suo dramma. Ma basta osservare i suoi ultimi film, The Servant *e* King and Country *per capire che l'interdizione non avrebbe avuto alcun senso per un regista convinto che il teatro non è solo parola e il cinema non è solo immagine.*

FRANCO MONTELEONE

Il cinema come mezzo di sviluppo del terzo mondo

Quando, anni fa, un gruppo di cattolici liguri sotto l'egida del « Columbianum » e del suo infaticabile direttore padre Angelo Arpa diedero vita alla Rassegna del Cinema Latino-Americano, la cosa non sembrava dover assumere grande importanza. L'area continentale dell'America Latina è senza dubbio sterminata, dai confini meridionali degli Stati Uniti, dove inizia il territorio messicano, giù giù fino alla Terra del Fuoco e, se vogliamo, al Circolo Polare Antartico: immense distese di terre, milioni e milioni di esseri umani. Ma chi guardi all'America Latina tenendo il suo interesse al cinema non riesce a mettere insieme più di una dozzina di titoli in mezzo secolo di arte del film: i tre o quattro « esploits » del Messico dell'immediato dopoguerra firmati da Fernandez, qualche Buñuel, uno o due argentini di degna confezione, un brasiliano - O Cangaçeiro. *Lo spettatore di sale cinematografiche normali, che sia anche frequentatore di festival, di tutta l'attività cinematografica di quel Continente conosce ancor meno, forse appena un paio di modeste pellicole di divertimento affidate al comico Cantinflas. Le ragioni della sproporzione fra civiltà americana e cinema — ed anche fra cinema e letteratura soltanto — sono da rinvenire nello stato di colonizzazione cinematografica di gran parte di quei Paesi, tributari a lungo di Hollywood oltre misura, ed in parte dell'Europa che ad essi riservava la zona meno nobile e più popolare della sua produzione. Un cinema degno di questo nome non può che essere cinema nazionale ed autenticamente popolare (non, cioè, popolare alla melodramma di quart'ordine come sono molti film argentini); ed ognun sa la condizione di avvilimento politico in cui hanno versato ed in parte ancora versano molte popolazioni latino-americane, amministrate da regimi autoritari e mediocri. Come sperare che essi consentissero e consentano un cinema di franco progresso civile, di sincero esame della situazione dell'uomo nella propria concreta società?*

Aveva ragione il « Columbianum »: proprio perché il cinema latino- americano non contava niente, bisognava aiutarlo a diventare diverso, creando attorno ad esso un clima di attenzione, di discussione anche severa e proprio in ciò positiva, aiutando, se del caso, i suoi prodotti migliori a trovare un mercato europeo. Il metodo, in sostanza, rovesciava quello di tutti i festival tradizionali: non aiutare a diffondersi l'esistente, ma creare le condizioni per-

ché qualcosa di nuovo esistesse. Un secondo elemento che va all'attivo della Rassegna — iniziata a Santa Margherita, proseguita a Sestri Levante ed ora approdata a Genova — è di non averla esaurita nella proiezione dei film: sin dagli inizi si è cercato il contato umano con registi, attori, produttori, invitati non a fare sfoggio mondano di sé ma a partecipare a dibattiti, ad esporre i propri punti di vista, a confrontarsi con i propri colleghi europei. Da questa esigenza nasceva naturalmente l'allargamento della rassegna fino a far divenire centrale — allo stesso modo delle proiezioni — le tavole rotonde, i convegni, le retrospettive tutte significanti per l'uno o l'altro verso.

Nel 1964 la manifestazione tacque: non si erano trovati quei finanziamenti che le sedi ufficiali destinano tanto facilmente a tanti festivaletti balneari su e giù per la Penisola. L'edizione del 1965 si è avvantaggiata della pausa, assumendo una nuova fisionomia, terribilmente impegnativa. A direttore della Rassegna, in luogo dell'infaticabile Gianni Amico passato ad impegni creativi nel campo cinematografico e televisivo (ma ancora presente come membro della giuria), è stato chiamato Floris Luigi Ammannati che ha fra i suoi molti titoli quello d'aver diretto il festival più « prestigioso » del mondo, la Mostra di Venezia. Presidente della giuria, in luogo del solito cineasta, è stato nominato il poeta spagnolo in esilio Rafael Alberti, indice d'una precisa direzione democratica della manifestazione e segno di una corretta volontà di mediazione e di incontro fra valori culturali europei e valori culturali antichi e nuovi dell'America Latina (Alberti, fra l'altro, fu vari anni esule laggiù).

Ma la novità clamorosa dell'edizione 1965 è costituita dall'ampliamento dei compiti e dei confini della Rassegna, che non è stata che l'asse, il fulcro di una serie di iniziative raggruppate sotto l'insegna di « Terzo mondo e comunità mondiale ». L'inserimento dell'America Latina nel corso del mondo contemporaneo con piena dignità ed autorità non si disgiunge, infatti, da un analogo processo definitivamente avviato anche in Asia ed in Africa: le caratteristiche ed i modi sono diversi, perché diverse sono le civiltà, ma i tre continenti sono senza dubbio apparentati dall'affacciarsi unitariamente come « terzo mondo », il mondo degli esclusi di ieri, dei colonizzati di ieri, nello stesso momento storico. In attesa di avviare un rapporto con l'Asia, il « Columbianum » ha iniziato un preciso incontro con l'Africa, che si affianca a quello già consolidato con l'America. È significativo che anche per questo incontro si sia scelto come terreno il cinema, pur se il cinema è, per il continente nero, ancor meno rilevante e diffuso che nel Sudamerica. Il cinema assume il ruolo di segno rivelatore di tendenze ed insieme di mezzo di promozione e sviluppo, è l'inizio d'un discorso che dovrà divenire poi organicamente culturale. Intuizione felice, ché non si può dimenticare d'esser di fronte a popolazioni ancora largamente analfabete (con fenomeni anche di « analfabetismo di ritorno » per mancanza di canali efficaci per il mantenimento e l'aggiornamento dell'istruzione impartita) e che hanno espresso i loro valori culturali in forme d'arte figurative — la scultura, la pittura, l'artigianato, o mimico-gestuali — la danza: tutte ottime premesse perché esse « sentano » il cinema come mezzo di comunicazione e di espressione peculiare della nuova condizione di società sviluppata.

Il cinema negro-africano è, comunque, ancora troppo agli albòri per impo-

starvi una rassegna competitiva. Si è dunque tentato di tracciare uno schema della relazione cinema-Africa con una serie di proiezioni informative di indubbio interesse articolate su tre direttrici: in primo luogo, come il cinema non africano ha visto l'Africa; poi, come gli africani vedono se stessi attraverso i primi loro saggi cinematografici, per lo più cortometraggi documentari; infine, il cinema sui negri non africani. Quest'ultimo era il piano di di interesse più conosciuto, e difatti ha annoverato Orfeo Negro *di Marcel Camus e* Nothing But a Man *di Michael Roemer. Segnalerò tuttavia un cortometraggio a soggetto realizzato a Hollywood nel 1929 e mai visto prima d'ora:* Black and Tan Fantasy. *Si tratta di una « two-reels » drammatica che tenta rapidamente di fornire una chiave interpretativa per spiegare l'apparenza gioiosa di certa musica jazz eseguita in occasioni funebri: racconta infatti della morte della donna amata dietro le scene d'una elegante rivista « all-negro » di tipico stile Broadway. La « two-reels », ingenua nella struttura narrativa, è quanto mai suggestiva come raccolta di materiale musicale dell'epoca d'oro del jazz e per alcune rappresentative sequenze coreografiche. (Segna l'esordio sullo schermo — è il protagonista — di Duke Ellington). Del cinema africano propriamente detto, citerò la corretta forma del senegalese* Grand Magal a Touba, *cortometraggio etnografico di Blaise Senghor, giovane cineasta che rappresentava idealmente l'Africa nella giuria della parallela rassegna del cinema latino-americano. Molti altri cortometraggi erano vecchie conoscenze del fiorentino Festival dei Popoli e di altre analoghe manifestazioni, ed è dunque inutile ripetersi; si può solo rilevare che la mancanza di adeguati quadri obbliga ancora le nuove nazioni africane a rivolgersi per lo più a registi europei. Un notevole valore sociologico avevano i pochi saggi — ma quanto indicativi! — del cinema commerciale di ieri impostato sull'Africa. Si pensi soprattutto a* Sanders of the River *(Bozambo) dell'inglese Zoltan Korda, ispirato ai popolari romanzi d'avventure del « giallista » Edgar Wallace imperniati sul personaggio di Sanders, autoritario funzionario coloniale di Sua Maestà nell'Africa Centrale degli anni '20. Il film ha una sua superficiale efficacia spettacolare, ché Korda sa ben mescolare gli ingredienti più sicuri della narrativa popolare d'ambiente esotico. Ma i negri hanno il loro prototipo positivo solo in Bozambo, un ex galeotto che, essendo disposto a tutto per gli inglesi, è fatto re e preferito a quelli che si battono per l'indipendenza della Patria, presentati come banditi sanguinari e selvaggi dell'età delle caverne. Particolare curioso: il negro colonialista è interpretato da Paul Robeson, che nella realtà, come tutti sanno, era invece fra i più polemici e coraggiosi esponenti del progressismo negro-americano.*

*La rassegna di centro del folto programma — e cioè quella dedicata al cinema latino-americano — ha posto giustamente in rilievo, anche con una opportuna sezione informativa pomeridiana, il fenomeno centrale di quelle giovani cinematografie, il cosiddetto « cinema nuovo » brasiliano, sul quale ha ampiamente riferito in queste pagine Alex Viany. Il cinema argentino (prescindendo dalla maggioranza della sua produzione, che è di interesse locale e di intonazione bassamente commerciale) si culla in un decoro tutto formale che nasconde trite rimasticature d'una superatissima avanguardia (*Circe *di Manuel Antin, decadentistico ritorno a Cocteau) o accenna ad alcuni temi contemporanei ma stemperandoli anch'essi in reminiscenze del cinema*

*europeo di ieri o in ritratti psicologici esausti nella loro evidente filtrazione letteraria (*Paula cautiva *di Ferdinando Ayala, su copione di Beatriz Guido, la compagna scrittrice di Torre Nilsson). Si salva solo il cortometraggio d'un regista controcorrente, Fernando Birri, che ne* La pampa gringa *rievoca con i toni ingenui delle antiche canzoni popolari l'emigrazione europea nel suo Paese, avvalendosi di curiose fotografie fine ed inizio di secolo e di poesie di José Pedroni e Carlos Carlino. Il Cile si limita a un cortometraggio semi-dilettantesco già visto a Venezia, Cuba, oltre ad un corretto film in costume, si fa rappresentare da un eccellente documentario di montaggio sui disastri del ciclone Flora —* Ciclòn *— e da due cortometraggi a soggetto ambiziosi quanto schematici. Il Messico è ormai regredito a una produzione di modesti intenti commerciali. Il fenomeno brasiliano, per contro, è vivace nei temi, tutti legati alla situazione contemporanea di quella società, spregiudicato nella ricerca di nuove forme espressive, di modi di racconto al passo con quanto si sperimenta in Europa ma senza imitare, anzi portando una ventata di riconoscibile carattere nazionale. Resisterà il « cinema nuovo », ora che la presidenza Goulart, che ne aveva consentito nascita e sviluppo, è stata sostituita? Il dubbio è lecito, anche se gli esponenti della nuova generazione di cineasti, da Rocha a Diegues, sembrano tutti agguerriti, ferventi e desiderosi di non mollare. Con* Vidas secas *di Nelson Pereira do Santos si è inteso premiare un film che equilibra la dignità di un solido impianto narrativo tradizionale con alcune impennate (si veda la morte della cagna) vigorosamente innovative, nel quadro d'un coerente impegno alla testimonianza sulla miseria nelle zone della siccità.* Deus e o diabo na tierra do sol *è più squilibrato ma forse più geniale: in ogni caso, essendo fuori concorso non poteva entrare nel novero dei premiati. La segnalazione ad* Os fuzis *di Ruy Guerra, inoltre, segnala le qualità formali d'un racconto per immagini che, pur attenendosi anch'esso ad un serrato intento documentario, cerca di muoversi nella difficile dimensione del film d'atmosfera, affidato più agli stati d'animo che ai fatti (salvo il « peso » anche figurativo del massacro finale). Tuttavia di tutti questi film « Bianco e Nero » ha già riferito in occasione della loro uscita a Cannes o a Berlino o a Venezia.*

Si è accennato al ruolo svolto dai convegni. Essi sono stati, per la precisione, tre. Uno di carattere informativo sul « cinema novo » brasiliano, presieduto da Floris Luigi Ammannati. Ad esso hanno partecipato tutti quelli che contano nel movimento, spiegandone poetica, tendenza, problemi e difficoltà sulla base d'una relazione molto solida del prof. Antonio Candido che ha intelligentemente sintetizzato la natura, le componenti e lo sviluppo della cultura brasiliana. Quindi David E. Neves ha riferito sulla « poetica » del cinema novo, Carlos Diegues sul « rapporto dialettico cinema e cultura in Brasile », Glauber Rocha su « cinema novo e cinema mondiale », Arnaldo Carrilho sulle « tecniche di lavoro e struttura economica ». Un discorso, come si vede, che stava molto al concreto ed esauriva ogni possibile implicazione del tema. Una seconda tavola rotonda, in cui il cinema entrava solo come componente, era dedicata alla cultura negro-africana, sotto la presidenza di Alioune Diop, fondatore e dirigente della Societé Africaine de Culture. Di particolare interesse, in questa sede, la relazione di Blaise Senghor, il giovane cineasta senegalese, sulle « condizioni preliminari per l'esistenza d'un auten-

tico cinema africano » — con chiara analisi di tutti gli elementi socio-economici del problema — e di Paulin S. Vieyra su « L'africano di fronte al cinema mondiale ». Una terza tavola rotonda, infine, presieduta da Benjamin Carrion e aperta da un discorso del grande scrittore argentino Miguel Angel Asturias, verteva sulla « America Latina », impostando e approfondendo tutti i problemi connessi a quella civiltà e cultura, a cominciare dal concetto di « hispanidad ». I lavori delle tre iniziative si sono saldati in un incontro bilaterale fra scrittori latino-americani e scrittori italiani ed in un incontro collettivo di tutti i presenti, a qualunque continente appartenessero. I risultati, oltre alla riuscita dei convegni in se stessi, sono: da una parte, l'inserimento del « Columbianum » fra i promotori del Festival mondiale delle arti negre che si svolgerà il prossimo anno a Dakar e dedicherà larga parte anche al cinema; dall'altra la fondazione, avvenuta proprio a Genova durante i lavori della manifestazione « Terzo mondo e comunità mondiale », della Comunità degli Scrittori Latino-Americani, modellata su quella degli Scrittori Europei, che era rappresentata dal suo presidente Giuseppe Ungaretti (che, come è noto, ha a lungo vissuto ed insegnato in Brasile ed è nato in Africa, ponte ideale fra le varie aree continentali dell'iniziativa) e dal segretario Giancarlo Vigorelli; da ultimo, ed è forse il risultato più solido e duraturo, la fondazione d'una rivista, che si intitolerà « America Latina », uscirà in più lingue in Italia promossa del « Columbianum » e sarà retta da un comitato di redazione presieduto da Asturias.

Da ciò che precede il lettore può formarsi un quadro sufficientemente esatto dell'importanza di « Terzo mondo e comunità mondiale », a cui il cinema, come si è visto, ha fatto da costante centro focale. Si tratta di una iniziativa che non poteva nascere, forse, che in Italia, dove il cinema è preso sul serio, senza gli isterici fanatismi di certi studiosi d'oltralpe e senza, per altro verso, accademismo. Non va taciuto che l'iniziativa ha per promotore un ente di così chiara ispirazione cristiana da aver per direttore, senza « coperture » laiche, un padre gesuita. La cattolicità italiana, maturata dal Concilio, ha fornito con questo uno dei suoi più fondati contributi al dialogo fra le varie zone culturali e spirituali del mondo moderno. Occorreva, perché ciò fosse possibile, una sincera disponibilità ed una profonda onestà verso tutti. L'una e l'altra non sono mancate, accogliendo e mediando fra voci addirittura opposte, come, per fare un caso, i cileni di Frei e i cubani di Castro. Così impostato, il dialogo ha dato i suoi frutti. Le difficoltà potranno venire, in futuro, da un'altra direzione. Oggi come oggi, il risveglio del mondo africano e lo sviluppo di quello latino-americano sono accomunati, sì, da analoghi problemi socio-economici, ma non da un'analoga piattaforma civile-culturale. L'America Latina, come ha rilevato con grande chiarezza Antonio Candido nella sua relazione sulla cultura brasiliana — ma il discorso non vale solo per il Brasile — fa assurgere a valore la nozione di meticciato. Il meticciato come crogiuolo di razze e dunque anche di culture e di tradizioni civili diviene la caratteristica base d'un continente che ha formato la sua individualità recependo, sul tronco indigeno, apporti dai negri dell'Africa giunti come schiavi e dai bianchi dell'Europa giunti come conquistatori. Anche chi sia integralmente bianco o negro, afferma Candido, deve sentirsi moralmente e civilmente « meticcio ». Un concetto suggestivo e capace di suscitare un

moto di crescita spirituale e morale notevole. Al contrario, la linea senghoriana sembra oggi dominare nella giovane cultura e politica africane, dove si afferma il concetto di « negritudine », a cui è informato anche l'imminente festival mondiale di Dakar. Contro la dispersione dei propri millenari ed originali valori di civiltà, causata dal colonialismo culturale dei bianchi (fenomeno accresciuto dalle Università bianche ecc.), la classe dirigente africana riafferma la compattezza della « negritudine » che deve andare alla riscoperta della propria integrità. In un certo senso, è l'opposto del discorso del meticciato: anche chi sia mulatto, deve sentirsi moralmente « negro ». Un esempio si ha, si è detto, nel prossimo festival di Dakar, dove, accanto ai negri d'Africa, saranno accolti e favoriti nella loro messa in luce gli artisti negri d'ogni parte del mondo a patto, tuttavia, che si leghino ancora, anziché alla cultura e all'arte del paese ospitante, alle antiche radici dell'Africa. È evidente che il processo integrativo del mondo nella sua totalità — che è il segno caratteristico della fase che stiamo vivendo della storia della civiltà — porterà ad un contemperamento di quelle che possono risultare oggi profonde antitesi. Come è evidente che è giusta la strada sia dei latino-americani che degli africani di preoccuparsi di una fondazione culturale della propria rinnovata autonomia di libere nazioni anziché affidarla soltanto ad elementi politici ed economici. In ogni caso, la fase di differenziazione delle due culture proseguirà per un ragionevole numero di anni, finché, cioè, esse potranno ricomprendersi nella cultura mondiale « tout court » senza annullarsi. Ci sembra dunque che se il lavoro del « Columbianum » deve essere condotto con lungimiranza, non potrà non muoversi, dopo questa ricca manifestazione genovese all'insegna dell'unità, che per binari paralleli ma autonomi, pena il rendere generico lo sforzo. Del resto, la diversa responsabilità di Amos Segala, che cura i rapporti con l'America Latina, e di Romain Rainero, che si occupa di quelli con l'Africa, denota una particolare sensibilità a questo aspetto del problema: la necessità, per giungere alla futura unione fra tutti i continenti, di specializzare oggi come oggi alcune iniziative per l'uno e per l'altro, con metodi diversi per risultati diversi. Anche se il discorso così impegnativamente aperto dai cattolici genovesi è spalancato su orizzonti vastissimi, ci si augura che il cinema ne resti il punto di riferimento, come mezzo di colloquio universale fra gli uomini di ogni razza e colore, come documento del vivere contemporaneo e come stimolo ad un migliore assetto sociale futuro.

ERNESTO G. LAURA

La Giuria internazionale della V rassegna del cinema latino-americano tenutasi a Genova — composta da Rafael Alberti (Spagna), presidente, Gianni Amico (Italia), Ernesto G. Laura (Italia), Louis Marcorelles (Francia), Jean Rouch (Francia), Blaise Senghor (Senegal) — ha assegnato i seguenti premi:

« GIANO D'ORO » per il miglior lungometraggio: *Vidas secas* di Nelson Pereira dos Santos (Brasile);

MEDAGLIA D'ORO per il miglior cortometraggio: *La pampa gringa* di Fernando Birri (Argentina);

MEDAGLIA D'ORO « CITTÀ DI GENOVA »: cortometraggio *La tierra quema* di Raymundo Gleyzer (Argentina);

MEDAGLIA D'ORO « CITTÀ DI GENOVA »: cortometraggio *Ciclòn* di Santiago Alvarez (Cuba);

PIATTO D'ARGENTO (premio speciale a disposizione della giuria): alla fotografia del film *Os fuzis* (Brasile) di Ruy Guerra.

La commissione di selezione della rassegna era composta dai critici italiani Claudio Bertieri, Tullio Cicciarelli, Carlo Cormagi, Claudio G. Fava, Enzo Natta.

Vienna: Umorismo per tutti i gusti

Di statura al di sotto della media, piuttosto rotondo, biondo, un faccione espressivo e faceto, due occhi sempre pronti al sorriso. Così è apparso Karel Zeman, il prestigiosissimo cineasta cecoslovacco autore di una raffinata serie (tutt'ora viva e alimentata da sempre nuove idee) di film d'animazione nota in tutto il mondo, ai giornalisti e critici presenti al 5° Festival der Heiterkeit di Vienna. Al festival cinematografico — cioè — della gaiezza, che s'intitola anche, nel materiale réclamistico e nello stesso indirizzo telegrafico, « Viennale ». La Viennale del sorriso senza etichette. Non vengono infatti consegnati premi a Vienna, ed è soprattutto ciò a distinguere questa manifestazione dalla sua consorella italiana che si svolge annualmente a Bordighera. Per il resto crediamo non vi siano differenze. La porta è aperta a tutte le ramificazioni del comico e dell'umoristico: dalla risata fine a se stessa allo spirito pungente della satira.

Karel Zeman, portando a Vienna il suo più recente film, il bianconero Blaznova kronika *(t.l.: Cronaca folle), s'è agganciato in modo esplicito alla variazione più impegnata della formula del festival, tenendosi ancora una volta in bilico tra il cinema « di animazione » (disegni e pupazzi) e il mondo reale vissuto da attori in carne e ossa. Ambientato durante la guerra dei Trent'anni, il soggetto scritto da Pavel Juracek è uno spiritoso, burlesco sberleffo ai doppiogiochisti di professione. « Ciò che mi sono proposto innanzi tutto — ha detto nel corso di una conferenza-stampa — è di mostrare la stupidità della guerra ». E lo ha fatto mantenendo la narrazione entro un clima di costante fanfaronata che talora scivola oltre il giuoco farsesco. Momenti rari di squilibrio, riscattati dalla nobiltà formale del film che si rifà — con modulo diverso, tuttavia — alle esperienze colme di suggestione de* La diabolica invenzione *e de* Il Barone di Münchhausen.

Pur combinando ancora una volta in uno stesso fotogramma le varie tecniche del cinema di animazione (il disegno animato serve spesso di raccordo tra due diverse sequenze) con personaggi vivi, questi ultimi hanno qui una maggiore autonomia rispetto agli attori che agivano nei due citati precedenti film, dove apparivano avviluppati nella stilizzazione scenografica. E ciò per dare alla storia una sua dimensione più realistica. Si tratta comunque di un realismo di tutta invenzione. Infatti sovente lo sfondo del pae-

saggio in cui si muovono Petr, Lenka e Martin (i tre protagonisti vissuti rispetivamente da Petr Kostka, Emilie Vasaryová e Miloslav Holub), non è altro che una tela dipinta. Per cui Zeman s'è visto costretto, allo scopo di dare all'insieme credibile armonia, a stilizzare anche la natura. S'avverte comunque nell'artista boemo un costante intenzionale distacco dall'iniziale formula. Le tecniche dell'animazione sono più marginali nella economia del racconto, anche se sempre obbedienti allo spirito caustico e burlesco voluto dal loro autore. Il quale ha annunciato che sta ora preparando altri due film del medesimo filone « misto », ricavati — come La diabolica invenzione — *da due romanzi di Jules Verne.*

Il film più vicino alla dimensione burlesca, colma di allusioni caricaturali, inventata da Zeman, è stato a Vienna l'ungherese Mit csinalt felseged 3-tol 5-ig? *(t.l.: Dove è stata Sua Maestà dalle 3 alle 5?) di Károly Makk. Allievo di Géza Radványi e autore di una diecina di lungometraggi d'argomento anche drammatico, Makk ha affondato le mani questa volta nella commedia buffa. S'è cioè liberamente rifatto ad una piccante novella di Kálmán Mikszáth ambientata nel 1400 in Ungheria, durante il regno di Mattia Corvino e di Beatrice d'Aragona, prendendo a pretesto la coppia regale per una frenetica caricatura della monarchia del tempo.*

Fotografato con accesi colori, il giuoco degli equivoci che vede Mattia e Beatrice sotto false spoglie in una locanda rincorrersi a vicenda, contornati di appariscenti figliole e di ottusi fedelissimi servitori, è sorretto da una buona vena farsesca. Peccato che l'accorgimento tecnico di arrestare funzionalmente di tanto in tanto l'immagine ricordi fastidiosamente il Tom Jones *di Richardson. La narrazione è infatti fluida e ricca d'imprevisti, sia pure talora boccaccescamente pesanti. Il film è animato cioè dal medesimo spirito grassoccio che in ancora maggiore misura ha condito il film austriaco di Georg Tressler* Die lustigen Weiber von Windsor, *tratto abbastanza fedelmente dall'opera comico-musicale di Otto Nicolai a sua volta ispirata dalla commedia scespiriana.*

Gli organizzatori del festival di Vienna si sono dimostrati particolarmente sensibili verso i film musicali. Evidentemente conoscono il loro pubblico, vincolato strettamente ancora allo spettacolo operettistico. Il fatto del resto che il cinema austriaco si sia impegnato con « Le comari di Windsor » in una avventura produttiva d'altissimo costo (sollecitata del resto anche sul piano concreto, con profusione di fondi, dall'americano Norman Foster, che del film è il produttore esecutivo oltre che l'interprete principale, il sanguigno gaudente Falstaff), sta a dimostrare come esso si senta tranquillo dell'esito commerciale della policroma pellicola. Era stata scelta inoltre per inaugurare la rassegna, che a causa del lutto che ha colpito l'Austria nei giorni precedenti l'apertura del festival con la morte del Presidente Schaerf, ha avuto un inizio fuori programma con un severo film di Edwin Zbonek: 3 Novembre 1918, *evocazione del crollo della monarchia austro-ungarica, attraverso gli echi e le ripercussioni d'esso tra gli ufficiali appartenenti ai diversi paesi di quel regno, allogati in un ospedaletto d'alta montagna.*

Zbonek, giovane regista anche teatrale di equilibrato talento, ha condotto il proprio film senza sbalzi, evitando le pericolose secche della retorica e dei gratuiti formalismi. Non è tuttavia riuscito a sfuggire (l'intero racconto,

Il festival dei popoli

Da *Zadusnice* (t.l.: Ognissanti) dell'jugoslavo Dragoslav Lazic, menzione speciale della giuria fiorentina « per la felice rappresentazione di antichi costumi ». Ma si tratta di una divagazione formalistica.

(*Sopra*): Da *Note su una minoranza,* realizzato in Canada dall'italiano Gian Franco Mingozzi: una matura inchiesta sugli emigrati che giunge a costruire dei personaggi. - (*Sotto*): Da *Bagnolo,* altro documentario di un italiano - Bruno Jori - prodotto da stranieri - la Germania occ. - che raggiunge un notevole calore umano.

Da *The Legend of Marilyn Monroe* di Terry Sanders (U.S.A.), inchiesta smitizzante sul retroscena umano d'un clamoroso « caso » divistico, che si avvale di un commento di John Huston.

Vienna: film dell'umorismo

(*A sinistra*): Da *Blaznova kronika* (t.l.: Cronaca folle) del ceco Karel Zeman, nuova burlesca mescolanza di personaggi in carne e ossa e « animazioni », sul tema della Guerra dei Trent'anni. (*Miloslav Holub*).

(*Sotto*): Da *Every Day 's a Holiday* dell'inglese James Hill, mediocre raccolta di numeri musicali su sfondo balneare.

(*Nella pagina accanto*): *sopra,* Da *En Vacker Dag* (t.l.: Una bella giornata), melanconico quadro del fallimento d'un matrimonio con qualche risvolto umoristico, regista lo svedese Göran Gentele. - *sotto,* Da *Mit csinalt felseged 3-tol 5-ig?* (t.l.: Dov'è stata Sua Maestà dalle 3 alle 5?), piccante commedia in costume dell'ungherese Karoly Makk.

Genova: il "cinema novo" brasiliano

Il « cinema novo » brasiliano è stato il fatto cinematografico e culturale più rilevante della rassegna latino-americana di Genova. Da *Deus e o Diabo na Tierra do Sol* (t.l.: Dio e il Diavolo nella Terra del Sole) di Glauber Rocha. - (*Nella pagina accanto*): *sopra,* Da *Vidas secas* di Nelson Pereira dos Santos, vincitore del « Giano d'oro ». - *sotto,* Da *Rio 40 graus,* sempre di Nelson Pereira dos Santos.

Film di questi giorni

La crisi del cinema italiano non si risolve con gli esteriori « miti » divistici. Dall'episodio *Latin Lover* di Franco Indovina de *I tre volti*, film a cui ha messo mano anche Antonioni. (*Soraya, Alberto Sordi*).

tranne alcune brevi sequenze, si svolge in « interno ») a intonazioni di respiro teatrale. Tratto dal dramma di Franz Theodor Csokor, il film lascia affiorare uno spirito europeistico di condanna dei tramontati e pericolosi nazionalismi.

Dopo Le allegre comari di Windsor *altri due sono stati i film musicali della 5ª Viennale: il danese* Sommer i Tyrol *(t.l.: Estate in Tirolo) di Erik Balling, e il britannico* Every Day's a Holiday *di James Hill. Il primo, rifacimento ingenuo e dilettantesco dell'operetta « Il cavallino bianco », cadenzato dalle orecchiabili arie di Ralph Benatzky e Robert Stolz, si fa più spedito nella seconda parte. È qui che assume momenti di bonaria ironia nei confronti del Kaiser, ospite nella locanda tirolese dove avvengono i qui-pro-quo sentimentali che formano l'ossatura della vicenda. Il secondo, inesistente sul piano cinematografico, è una sequela di frenetici numeri canoro-musicali eseguiti da varie équipes di giovani, in una zona balneare. Il cinema inglese è stato più degnamente rappresentato a Vienna da un secondo film:* One Way Pendulum *di Peter Yates, su soggetto e sceneggiatura di N. F. Simpson.*

Si inserisce nel cospicuo filone umoristico britannico siglato per un buon numero di anni da Michael Balcon, unendo all'antica formula un'abbondante spruzzata di non-sense, *di stordito surrealismo che ne fanno una cosa senza dubbio originale. In una Londra piccolo-borghese la macchina da presa accentra la sua attenzione sulle scombinate vicende dei componenti di una famiglia, ognuno dotato di qualche stranezza. Padre e figlio, ad esempio, sono impegnati ognuno per conto proprio a concretizzare i propri « hobbies »: il primo ricrea in casa l'atmosfera di un'aula giudiziaria, il secondo istruisce alcune bilance pubbliche parlanti ch'egli ha trafugato per strada, al bel ... canto. Siamo nel regno della pura follia, risolta però con molta lucidità e autentico « humour ». Per inciso diremo che N. F. Simpson sta ora sceneggiando* Il rinoceronte *di Ionesco, la cui trascrizione su pellicola inizierà in Gran Bretagna il prossimo autunno. Forse una nuova era si apre per il cinema umoristico inglese. Vi sono motivi sufficienti per attenderne fiduciosamente gli sviluppi.*

Piuttosto consueto, con qualche sorvegliato motivo poetico, è il sorridente film presentato alla Viennale dalla Svezia: En Vacker Dag *(t.l.: Una bella giornata). Scritto e diretto da Göran Gentele, affronta con risultati nuovi lo scontato argomento del fallimento di un matrimonio. Un marito debole, si lascia sopraffare dalla dispotica moglie (che lo tradisce), finché non trova sulla sua strada una strana ragazza, a mezzo tra i clown e il monello, della quale si innamora ritrovando insieme a lei la propria serenità. L'umorismo è appena accennato. Scaturisce tra le pieghe di una storia intrisa di solitudine e amarezza sorretto inoltre da un cast d'attori preparato.*

Alla sua visione della vita, con qualche motivo in più d'ottimismo, si rifà l'ottimo documentario lungometraggio dell'olandese Bert Haanstra che all'ultimo festival di Berlino s'è portato via meritatamente l'Orso d'oro di categoria. Si intitola Aleman: 12 milionen. *È un insistito indiscreto e nel contempo candido sguardo alla vita degli olandesi, al trascorrere dei loro giorni, articolato da un montaggio di sorprendente effetto contrappuntistico. La sequenza della famiglia reale in posa davanti al fotografo è addirittura un pezzo da antologia. La pacifica serenità del presente viene — per brevi attimi — contrapposta all'angoscioso passato della guerra, alla occupazione nazista.*

Pretesto: una testa di Hitler esposta ad una bancarella, sulla quale gli olandesi riversano tutta la loro odierna ilarità.

Dal panorama (ogni film era preceduto da almeno due cortometraggi, taluni, ottimi, « di animazione », provenienti da paesi diversi come il canadese di Norman McLaren Christmas Cracker, *l'jugoslavo* Peti *di Stalter e Grbic, il tedesco* Marionetten *di Boris Borresholm) è mancata una autentica partecipazione italiana. La nostra produzione è stata presente con* I mostri *di Dino Risi. È evidente che l'invito rivolto all'Unitalia dal Festival di Vienna non è stato preso nella dovuta considerazione. Benché inedito per l'Austria,* I mostri *poteva essere sostituito da un film più valido (secondo le finalità della Viennale) scelto tra la produzione ultima. Ne sarebbe valsa la pena. Non scopriamo certo l'uovo di Colombo dicendo che il cinema in taluni casi può essere il migliore degli ambasciatori. Ragione validissima per curare con la dovuta oculatezza la scelta dei film italiani da inviare ai festival che si organizzano all'estero. E ciò indipendentemente dal valore intrinseco del film di Risi, vecchio ormai di due anni.*

Ordinata in collaborazione con la Cinémathèque Française, secondo un profilo schiettamente musicale, è stata la retrospettiva. Sette film di cui quattro appartenenti agli anni Trenta: Ciboulette *(1933) di Claude Autant-Lara,* Top Hat *(il famoso « Cappello a cilindro » col* team *Fred Astaire-Ginger Rogers, 1935),* Volga Volga *(1938) di Grigori Aleksandrov,* Trois Valses *(1938) di Ludwig Berger. Insieme a* Ma Pomme *di Sauvajon,* Ich und Meine Frau *di Eduard von Borsody,* The Beggar's Opera *di Peter Brook, appartenenti agli anni Cinquanta, hanno assolto a una funzione schiettamente documentativa che va a completo merito degli organizzatori viennesi. I due gruppi di film, in un confronto immediato (sia pure limitato dal numero dei pezzi esposti) ci han fatto toccare con mano l'evoluzione apparente dell'odierna commedia musicale rispetto agli esempi d'anteguerra. Una evoluzione di mezzi tecnici non di sostanza. Certi valori genuini del passato sono rimasti oggi inalterati. Il prossimo anno la retrospettiva si articolerà sul tema del film grottesco.*

PIERO ZANOTTO

I film di Vienna

3 NOVEMBER 1918 — **r. :** Edwin Zbonek - **s. :** dal dramma di Franz Theodor Csokor - **f. :** Rudolf Sandtner - **int. :** Erik Frey (Radosin), Erich Auer (Orvanyi), Walter Kohut (Ludoltz), Peter Weihs (Kaminski), Hugo Gottschlich (Josip), Wolfgang Gassner (Zierowitz), Peter Matic (Vanini), Hanns Obonya (Sokal), Ingrid Kohr (Christina), Walter Pfeil, Fritz Muliar, Kurt Sowinetz - **p. :** Wolfgang Birk per la Neue Thalia, Walfried Menzel (Wien) - **o. :** Austria (99 minuti) [fuori concorso].

DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR — **r. :** Georg Tressler - **s. :** dalla commedia di William Shakespeare e dall'opera di Otto Nicolai - **sc. :** Norman Foster - **f. :** Hannes Staudinger - **m. :** Otto Nicolai - **scg. :** Gerd Krauss - **c. :** Helga Pinnow - **cor. :** Rosella Hightower - **int. :** Norman Foster (Sir John Falstaff), Colette Boky (Frau Fluth), Igor Gorin, Mildred Miller, Edmon Hurshell, Lucia Popp, Ernst Schütz, John Gittings, Marshall Raynor - **p. :** Norman Foster - **o. :** Austria (96 minuti).

BLAZNOVA KRONIKA (t.l.: **Cronaca folle)** — **r. :** Karel Zeman - **s.** e **sc. :** Karel Zeman e Pavel Juracek - **f. :** Vaclav Hunka - **m. :** Jan Novak - **scg. :** Zdenek Rozkopal - **int. :** Petr Kostka (Petr), Miloslav Holub (Martin), Emilia Vasaryova (Lenka), Valentina Thielova (Veronika), Eduard Kohout, Karel Effa, Jiri Holy - **p. :** Studio Barrandov - **o. :** Cecoslovacchia (83 minuti).

SOMMER I TYROL (t.l. : **Estate in Tirolo)** — **r. :** Erik Balling - **s. :** dall'operetta « Il cavallino bianco » - **f. :** Jorgen Skov - **m. :** Ralph Benatzky e Robert Stolz - **int. :** Dirch Passer, Lone Hertz, Ove Sprogoe, Susse Wolt, Peter Malberg - **p. :** Merry Film e Nordisk Film - **o. :** Danimarca (100 minuti).

ONE WAY PENDULUM — **r. :** Peter Yates - **s.** e **sc. :** N. F. Simpson - **f. :** Denys Coop - **m. :** Richard Rodney Bennet - **int. :** Eric Sykes (Mr. Groomkirby), George Cole (un amico), Julia Foster (Sylvia), Jonathan Miller (Kirby), Peggy Mount (Mrs. Gantry), Alison Leggatt, Mona Washbourne, Douglas Wilmer - **p. :** Woodfall Film / Michael Deely - **o. :** Gran Bretagna (85 minuti).

EVERY DAY'S A HOLIDAY — **r. :** James Hill - **sc. :** Anthony Marriot, Jerry Matos, James Hill - **f. :** Nicholas Roeg - **m. :** Tony Osborne - **int. :** John Leyton, Mike Sarne, Liz Frazer, Ron Moody, Grazina Frame - **p. :** Maycroft Pict. Ltd., London - **o. :** Gran Bretagna (75 minuti).

I MOSTRI — **r. :** Dino Risi.

Vedere giudizio di Giovanni Grazzini a pag. 124 e dati a pag. 137 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Festival di Berlino).

ALEMAN / 12 MILLIONEN.

Vedere recensione di Giaeomo Gambetti e dati a pag. 59 del n. 11, novembre 1963 e altri dati a pag. (114) del n. 12, dicembre 1964.

EN VACKER DAG (t.l. : **Una bella giornata)** — **r. :** Göran Gentele - **s.** e **sc. :** Göran Gentele - **f. :** Rune Ericson - **m. :** Svend Asmussen - **int. :** Lars Lind, Maud Hansson, Inger Hayman, Ove Tjernberg - **p. :** A B. Sandrew-Ateljéerna, Stockolm - **o. :** Svezia (85 minuti).

MIT CSINAIT FELSEGED 3-TOL 5-IG ? (t.l. : **Dove è stata Sua Maestà dalle 3 alle 5 ?)** — **r. :** Károly Makk - **s. :** da una novella di Kalman Mikszath - **sc. :** Miklós Hubay - **f. :** Györgi Illés - **m. :** Emil Petrovics - **int. :** Iván Darvas (il re Mattia), Irèn Psota (la regina Beatrice) - **p. :** Studio 1 di Mafilm - **o. :** Ungheria (87 minuti).

(*a cura di* PIERO ZANOTTO)

I film

I tre volti

Scg. e *c.*: Piero Tosi - *m.*: Piero Piccioni - PREFAZIONE: *Il provino* - *r.*: Michelangelo Antonioni - *f.* (Technicolor): Carlo Di Palma - *mo.*: Eraldo Da Roma - *int.*: Soraya, Ivano Davoli, Giorgio Sartarelli, Piero Tosi, Dino De Laurentiis, Alfredo De Laurentiis (se stessi), Ralph Serpe (il produttore americano) - I EPISODIO: *Gli amanti celebri* - *r.*: Mauro Bolognini - *s.* e *sc.*: Tullio Pinelli e Claude Exten - *f.* (Technicolor): Otello Martelli - *mo.*: Nino Baragli - *int.*: Soraya (Linda), Richard Harris (Robert), Esmeralda Ruspoli (Hedda), José Luis de Villalonga (Rudolph), Jean Rougeul - II EPISODIO: *Latin Lover* - *r.*: Franco Indovina - *s.* e *sc.*: Alberto Sordi, Rodolfo Sonego, Franco Indovina - *f.* (Technicolor): Otello Martelli - *mo.*: Nino Baragli - *int.*: Soraya (signora Melville), Alberto Sordi (Armando Tucci), Goffredo Alessandrini (direttore dell'agenzia), Renato Tagliani e Alberto Giubilo (i due telecronisti), Fernando Angeli - *p.*: Dino De Laurentiis Cinematografica - *o.*: Italia, 1964 - *d.*: Dino De Laurentiis Cinematografica Distribuzione.

Il cinema italiano va perdendo quota in approfondimento, e alcuni produttori cercano di accrescere la propria importanza aumentando le dimensioni, e gli apparati industriali, almeno nelle forme. Il « lancio » di una nuova star è una di quelle operazioni in cui Zukor, Goldwyn, Hughes e molti altri investivano ricchezze e prestigio. Il gioco è sempre stato rischioso, da che cinema è cinema, proprio perché nessun produttore, fra i più esperti e navigati, sa mai prevedere con sicurezza le reazioni del pubblico, le ragioni delle sue accoglienze o dei suoi rifiuti.

L'esperimento che ha dato luogo a *I tre volti* è stato affrontato da Dino De Laurentiis con alcuni argomenti aprioristicamente a favore: la notorietà di Soraya, sul piano del fenomeno da rotocalco, e il suo passato di imperatrice del Medio-Oriente, deponevano a favore di un preciso interesse pubblicitario. Ma, nello stesso tempo, la « simpatia », forse, non è mai stata per Soraya, non è mai andata di pari passo con l'attenzione dei settimanali illustrati: mentre la simpatia è un ingrediente fondamentale per il successo di un attore, e soprattutto di un neo-attore. Inoltre un elemento importante di questo genere di iniziative consiste nella « spontaneità » con cui si cerca di avviare uno sconosciuto ai ruoli di primo piano. E per Soraya la spontaneità è sempre stata assente e esclusa, perché non c'era un personaggio per il quale si richiedesse il suo viso e la sua figura, per la quale si sono dovuti ricercare i personaggi. De Sica e Zavattini avevano in mente tutto, dell'Antonio di *Ladri di biciclette,* fino a che videro

in Lamberto Maggiorani esattamente quello che volevano vedere loro e far cogliere lo spettatore.

Anche Hollywood, quando inventa *Baby Doll* per Carroll Baker, ha già in programma quanto occorre perché la sua Carroll Baker sia efficace e renda quando è preventivato. Oppure Hollywood ha a disposizione un volto, un temperamento, o il cinema italiano una « miss »; ma un volto informe, una ragazza di provincia, una dattilografa, per la quale ogni passo, anche minimo, è un passo in avanti, e qualsiasi modo per essere alla ribalta è un modo positivo, qualsiasi risultato è un passo sulla strada della notorietà e, a suo tempo, del successo. Qui, il produttore De Laurentiis aveva invece di fronte un rilevante fenomeno di tipo « divistico » già a priori di peso internazionale. E l'arduo compito di costruire un « battage » pubblicitario all'altezza dei presupposti è stato affrontato da lui col massimo dispendio di forze e di mezzi, con un impegno che non preventivava l'insuccesso, che non lo ammetteva e non intendeva minimamente paventarne la ipotesi.

Tutto questo, prima. Poi è venuto il film, e col film abbiamo i risultati di questa colossale campagna pubblicitaria, certamente una delle più macchinose degli ultimi anni di cinema. Vi sono stati coinvolti la critica, in buona parte, e ancora una volta i rotocalchi, i quali si sono trovati di fronte, di riflesso, una delle loro creature predilette, ma in vesti inconsuete, e con elementi di giudizio differenti da quelli cui solitamente erano abituati. Non si trattava più di parlare di Soraya principessa, di Soraya frequentatrice dei night-club, di Soraya moglie ripudiata e dei flirt di Soraya: tutto questo passava in second'ordine di fronte all'attrice, o all'aspirante attrice, di fronte alla fotogenia alla « bravura » . . . o no. I critici cinematografici che — fortunati — hanno parlato per primi del film, forse affascinati dalla fama del personaggio, forse dalla solennità della « prima » milanese, forse dall'entusiasmo e dal dispendio di clamori del produttore, non sono quasi mai andati a fondo, nei resoconti della serata di gala, né sul film né sull'attrice, limitandosi a una generosa quanto non richiesta (o invece « doverosa »?) difesa delle intenzioni e di eventuali « possibilità » future.

A noi non interessa ora prevedere se Soraya diventerà o no un'attrice. Il film è fatto su di lei, quasi su tre aspetti della sua realtà quotidiana, con maggiore o minore « ricostruzione ». Soraya è una donna affascinante, se ciò al produttore può interessare, ma non è un'attrice, oggi, questo è certo, e dei tre episodi del film uno, in particolare lo sottolinea, *Amanti celebri,* diretto da Mauro Bolognini. Non a caso si tratta del primo episodio girato, quando forse si puntava su un ruolo *interpretativo* drammatico maturo. Il racconto è assai mediocre, per parte sua, confermando un declino di Bolognini precipitoso quanto spiacevole, trattandosi di un regista non privo di cultura e — un tempo — di sensibilità; la protagonista è decisamente insufficiente, e — poiché è tutta sul suo personaggio — la situazione risulta completamente sfasata e ridicola, e dal ridicolo non si salva Richard Harris, anch'egli fuori ruolo.

Latin Lover è soltanto uno sketch tirato troppo alle lunghe, fatto su misura per Sordi (non per nulla lo stesso Sordi, assieme al fedele Sonego, ha partecipato al soggetto e alla sceneggiatura), e affidato all'esordiente Franco Indovina come pressappoco a un operatore. Indovina infatti non mette in luce nessuna vera qualità di regista,

non si vede, di qui, quali siano i suoi interessi, quale la sua strada futura: Sordi è disinvoltamente autonomo, Soraya è soltanto un reagente, soltanto una « spalla » assolutamente immobile e formale, poco più che un manichino, che raramente si scioglie in espressioni umane.

Ed è proprio questa la chiave in cui è stata vista da Michelangelo Antonioni, nella *Prefazione* al film e alla sua carriera di aspirante attrice. L'episodio diretto da Antonioni — subito dopo *Deserto rosso,* conservando di *Deserto rosso* tutta l'esperienza del colore, tutto il distacco levigato delle immagini — è un felice bozzetto di costume pieno di spirito satirico e di intelligenza, oltre che di amara malinconia. Si possono rintracciare anche qui alcune delle costanti tipiche del cinema del regista ferrarese: : la solitudine interiore, la mancanza di rapporti veri, malgrado ogni affollamento occasionale, ogni clamorosa occasione di successo. Il limitato grado di impegno, un certo tono di vacanza e di passatempo intellettuale hanno indotto Antonioni ad una maggiore disinvoltura, rispetto ad esempio al suo ultimo film, e in fondo a fargli disgelare le strutture più rigide del proprio mondo, senza tradirlo e senza per nulla contraddirsi, ma aprendosi, forse per la prima volta, nei film a soggetto, ad una ironia tutt'altro che inutile e sfuocata. Ricordiamo *L'amorosa menzogna,* un suo documentario sul mondo dei fumetti, quale un lontano ma preciso antecedente per la *Prefazione* a *I tre volti,* con la stessa attenzione per un fenomeno di costume, il medesimo risvolto ironico sotto la superficie.

Forse De Laurentiis si è reso conto del gioco cui lo ha condotto il regista, forse no. In realtà la *Prefazione,* presentando la « confezione » del prodotto, contraddice la solennità di tutto l'apparato interno ed esterno del film, nello stesso tempo in cui mostra la falsità e l'occasionalità dell'impianto, in cui mette in evidenza lo scheletro dell'impalcatura, il susseguirsi — tipico dei giornali di mode, della pubblicità nei rotocalchi o alla televisione — di giochi di maquillage e di haute couture, il napoleonismo del produttore, assecondato in un gusto del « mistero » per nulla comprovato dai fatti: che vale che si nasconda il viso di Laurentiis con accorti movimenti di macchina, quando poi i clamori e le immagini non sono mai stati lesinati, né dal produttore né dal suo entourage, in ogni fase di questo e di altri film? Non manca neppure, in una battuta, il « divertimento » di una citazione pubblicitaria dello zoo della *Bibbia!*

Antonioni, d'altra parte, non ha resistito ad alcune concessioni opportunistiche, prima fra tutte proprio la falsità dello spunto iniziale, con una ricostruzione del primo provino di Soraya, così come fu « scoperto » dal giornalista che ne divulgò la notizia. Il giornalista nei panni di se stesso, gli appostamenti notturni ricostruiti, la redazione, i collegamenti-radio non sono — e non potrebbero essere — né vero « cinema-verità » né documentario né satira: rimangono soltanto mercé anche la malagrazia del protagonista — sul livello di un indisponente esibizionismo. E un'altra manchevolezza è nel finale, tronco, così da lasciare la storia incompiuta. E se è pur vero che, altrimenti, Antonioni avrebbe sul serio fatto un film, ciò, almeno per noi, non sarebbe stato un male, dal momento che — tenuto conto di tutto — preferiamo la *Prefazione* a *Deserto rosso,* e quei momenti di commozione strappati a Soraya nella *Prefazione* a più di un brano a lungo pensato e costruito dell'altro film. Un

Antonioni più libero e meno preoccupato di un rigorismo che diventa freddezza e ripetizione, può rinnovarsi nell'approfondimento senza affatto perdere in stile e in personalità.

GIACOMO GAMBETTI

A House Is Not a Home

(*Madame P... e le sue ragazze*)

R.: Russell Rouse - *s.*: dal libro (trad. it.: « Case chiuse », ed. Mondadori) di Polly Adler - *sc.*: Russell Rouse e Clarence Greene - *f.*: Harold Stine - *scg.*: Hal Pereira e Al Roelofs - *m.*: Joseph Weiss - *mo.*: Charles W. Schaeffer - *int.*: Shelley Winters (Polly Adler), Robert Taylor (Frank Costigan), Cesar Romero (Lucky Luciano), Ralph Taeger (Casey Booth), Kaye Ballard (Sidonia), Broderick Crawford (Harrigan), Mickey Shaughnessy (serg. John Riordan), Lisa Seagram (Madge), Mary Welles (Lorraine), Jesse White (Rafferty), Connie Gilchrist (Hattie Miller), Constance Dane (Laura), Allyson Ames (Gwen), Lewis Charles (Angelo), Steven Peck (Vince), Michael Forest (Bernie Watson), Stanley Adams (Harry), Dick Reeves (Pete Snyder), Roger Carmel (Dixie Keeler), J. Pat O'Malley (Muldoon), Amedée Chanot, Danica D'Hondt, Leona Gage, Sandra Grant, Dianne Libby, Patricia Manning, Inga Neilsen, Francine Pyne, Astrid de Brea, Patricia Thomas, Raquel Welch, Edy Williams (le « ragazze » di Polly) - *p.*: Clarence Greene per la Embassy - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Paramount.

Film di falsa violenza, *A House Is Not a Home* (Madama P. ... e le sue ragazze, 1964) di Russell Rouse mette in opera quasi sistematicamente una sua massiccia aggressione al vecchio Codice di Produzione detto anche Codice Hays — sulla moralità nel cinema, violando di quell'ineffabile documento un paragrafo dopo l'altro: a cominciare dai « principii generali » per arrivare ai capitoli sulla legge, la droga, il sesso e il turpiloquio. L'impresa reclamerebbe almeno una certa curiosità, se a spogliarla dall'apparente patina di spregiudicatezza e a renderla pressocché controproducente non subentrassero subito altre considerazioni. In primo luogo si muove all'assalto di un torracchione smantellato da un pezzo, perché film per film, tema per tema, Stato per Stato, il cinema americano ha saputo attenuare quella retriva e incolta legislazione già da molti anni a questa parte, ottenendo una più intelligente e ampia libertà di movimento da parte degli organi di controllo, che determinate opere di tanto in tanto fanno palese; e ulteriori modifiche in senso estensivo sono allo studio anche al presente, come informano le agenzie e i bollettini specializzati. Il Codice Hays non intimorisce più nessuno: altro tipo di pressioni, se mai, influenza la produzione cinematografica americana attuale, partendo dalle miriadi di comitati e associazioni civiche, religiose e militari, per arrivare ai vagli internazionali e politici e alle « opportunità » dettate di volta in volta dalle combinazioni di coproduzione. Qui invece, nel film di Rouse, si appicca allegramente il fuoco ai vecchi tabù e ci si ubriaca di questo modesto coraggio: arrivando solamente a risultati di cattivo gusto che son frutto dell'ossequio a tabù più recenti o ad abitudini hollywoodiane dei primordi, persino più antiche del Codice di Hays. Disturba inoltre, l'abbiamo detto, la sistematicità, la pignoleria di questa ribellione minima, dietro alla quale è impossibile non scorgere unicamente il desiderio di uno scandaletto a buon prezzo, non dettato da motivate ragioni di protesta sociale, o d'indagine storica, o di nobilitazione artistica; e sotto anche il grottesco intento di mettersi *à la page* secondo modelli europei di grande portata, che ormai anche i pubblici americani hanno veduto e che quindi hanno indotto

ai confronti. Anche noi abbiamo avuto la nostra Dolce Vita, dicono i produttori in vena di emulazione; tutti i film sui nostro anni ruggenti sono Dolce Vita, purché ce li lascino fare.

Hanno fatto *A House Is Not a Home*. E non appare affatto strano che dietro questo film, prodotto dal vecchio amico e collaboratore del regista Rouse, Clarence Greene, vi sia attraverso la distribuzione Paramount lo zampino — che deve essere stato condizionante già durante la lavorazione — del nuovo *Big* di questa Società, Joseph E. Levine. Levine è l'uomo del giorno oggi nel film americano di gran vendita, una delle dinamo del rilancio cinematografico di Hollywood, dopo essere stato distributore altrettanto fortunato di film italiani e francesi. Ne abbiamo accennato da poco su queste stesse pagine parlando di *The Carpetbaggers* (L'uomo che non sapeva amare, 1964) e *Where Love Has Gone* (Quando l'amore se n'è andato, id.) che per quanto organizzativamente più vasti di *A House Is Not a Home* tradivano in trasparenza le stesse mire, da ottenersi con la stessa formula. Ma, ripetiamo, Levine è un esperto che sa *organizzare* una derivazione, sfruttare un successo: mai ricrearlo, e di rado comprenderlo nella sua essenza originale. Ci vien voglia di definirlo il De Laurentiis americano, per certe analogie che possiamo cogliere nel modo di concepire l'internazionalità e la modernità di un prodotto cinematografico; ma nello stesso tempo li troviamo agli antipodi, giacché sembrerebbe che mentre per l'italiano la soluzione estrema resti quella di un cinema italo-europeo alla maniera hollywoodiana, per l'americano la fortuna si troverebbe nell'imitazione delle recenti ricette italiane, almeno per la prima crosta di spregiudicatezza: gli innesti erotici, il *realism* sgargiante, la chiassosità e il sentimento, la parentesi melodrammatica corretta dal parlare sboccato. È inutile avvertire che evidentemente Levine ha fatto tesoro di esperienze disordinate, e che nella sua memoria i modelli sbagliati sono più numerosi di quelli giusti; in pratica assai più che l'audacia delle idee e il vigore dei problemi (drammaticamente o satiricamente impostati) lo ha colpito lo choc della parolaccia, ed è a livello di queste innovazioni che lui agiscono. In effetti la cosa che più
agiscono. In effe tti la cosa che più
sorprende in *A House Is Not a Home* è il risuonare di epiteti mai, praticamente, usati sotto la volta del cielo hollywoodiano. A cominciare con una parola con la p che non può essere scambiata con Polly, come nel titolo italiano i puntini stanno a suggerire.

Ora questo genere d'urto è abbastanza povero di per sé, e richiederebbe ben altre motivazioni che la versione cinematografica dell'autobiografia *Case chiuse* scritta da un'emerita *maîtresse* nuovayorkese degli anni Venti, Polly Adler. Ma diventa anche più povero e gratuito nel contesto generale, perché la « formula Levine » di cui dicevamo cerca lontano le sue grandi trovate, ma quanto a interpretazione resta ferma sul piede di casa: scivolamenti di tono e di parlato e di argomento affidati ad una pattuglia di attori vecchio stile, tra i quali la produzione sembra ricuperare con volontà lesionistica non soltanto i più ancorati alla tradizione, ma persino, nelle parti di fianco, volti traditi o dimenticati (chi ha notato la piccola e patetica apparizione di Audrey Totter in *The Carpetbaggers?* e qui in *A House Is Not a Home* ripeschiamo Tom D'Andrea, e un caratterista fortemente decaduto come Broderick Crawford). Di conseguenza i propositi innovatori oscillano ancor più, sconcertano e non

ottengono simpatia. Mentre al contrario riscuote qualche simpatia proprio il colore del vecchio cinema rimescolato nel suo sonno, la tecnica superata della recitazione di un Robert Taylor, ad esempio, o di un Cesar Romero. È facile ammettere che proprio Romero, nella sua breve e tutt'altro che impegnata personificazione del gangster Lucky Luciano, sia nel film di Russell Rouse una delle presenze più cordiali.

Il regista Rouse ha l'età e il curriculum adatti per reggersi agevolmente sull'una e sull'altra staffa imposta da *A House Is Not a Home* e dalla tecnica alterna di cui sopra. È stato regista di buoni film-gangster — si cita con piacere *New York Confidential* (Anonima delitti, 1955) — e si è guadagnato fama di polemista e d'intellettuale grazie a due operine entrambe sopravvalutate: *The Well* (La bambina nel pozzo, 1951) sul problema razziale (una specie di *Kameradschaft* - La tragedia della miniera - in trentaduesimo, con la stessa ambiguità al finale) e *The Thief* (La spia, 1952) che approdò persino alla Mostra di Venezia. In questo ultimo film lavora soprattutto sul pedale del conformismo e registicamente non propone nulla di nuovo, ma sa trarre Shelley Winters, che è Polly Adler, dagli agguati dell'esagerazione; compone delle sapide adunanze di gangsters del buon tempo antico; e lascia Robert Taylor, attore quanto mai monocorde, in una specie di suo limbo personale, né tra i buoni né tra i cattivi, in un ruolo di testimonio scettico, disgustato e a volte perfido, ma sempre estraneo al manicheismo imperante nel salotto di Madama Polly. Il film è finito e ancora non si è saputo cosa voglia rappresentare questo personaggio di Frank Costigan. Eppure, non è un paradosso, la sua disponibilità dona forse un filo di respiro diverso alla vicenda. Se un dato così minimo va ascritto tra le cose più avanzate e insolite del film, non è colpa nostra.

Il personaggio della Grande Tenutaria (con ascendenti celebri in Machiavelli, Maupassant e scrittori della Restaurazione) si scioglie qui secondo i canoni della più trita convenzionalità: e anche il discreto precedente di *The Balcony* (Il balcone, 1964) non soccorre troppo la Winters, che da Gênet discende volentieri a Xavier de Montépin. Giovane immigrata di origine polacca, Polly Adler fu violentata dal suo capofabbrica, poi sfruttata come prostituta e come mediatrice di allegri incontri in alberghi equivoci. Ma venendo a contatto con gangsters potenti e politicanti di buon fiuto, allargò rapidamente il giro d'affari fino a dirigere una delle più lussuose case d'appuntamenti di New York, dove non solo le personalità più in vista venivano a darsi bel tempo, ma affluivano anche i nomi più temibili del *racket* per concertare le loro operazioni, sotto l'occhio compiacente dei policemen: ché grazie all'intervento del Capo della polizia, cliente della casa, Polly Adler godeva di una sua particolare extraterritorialità. Immagina il film un risvolto classico, sul tipo Signora delle Camelie: un buon giovanotto, suonatore in un'orchestra, s'innamora di Polly e la sposerebbe. Lei a sua volta scopre di amarlo, e lo aiuta nella carriera; ma, alle strette, gli rivela la sua professione e rompe il casto legame prima che sia troppo tardi. Il film si pasce di questi effetti, intorno ai quali fioriscono altri aneddoti tragici: la prostituta drogata, la prostituta suicida (taluni scorci ricordano un gangster-film di ben altra consistenza, *Party Girl,* Il dominatore di Chicago, 1958, di Nicholas Ray). A nostro parere avrebbe fatto meglio a sottolineare i passaggi grotteschi e

umoristici, con più maliziosa cattiveria: la torta di crema in faccia a Polly Adler, le imitazioni di Theda Bara, la visita a Polly dell'altra vecchia megera di una casa concorrente, Hattie Miller, la sera di fin d'anno. Ma *A House Is Not a Home* non ha il dono dell'umorismo. Quando per un momento vi si avventura, negli episodi del sergente corrotto, ci troviamo subito dinanzi al macchiettismo.

Resterebbe la ricostruzione « storica ». In film del genere Hollywood ostenta spesso una gran sete di autoconoscenza, di decifrazione: gli Anni Ruggenti passati ai raggi ultravioletti. Ma oltre alle danze del tempo, ai costumi e alle citazioni di Theda Bara, cosa c'è di attendibile? Certi nomi autentici vengono fatti, ma ci si occupa in pari tempo di derealizzarne i contorni. È ben vero che Charles Lucky Luciano gettava spesso le sue reti in casa di Polly Adler, avvicinando i *hoodlums* del fronte del porto, e che dopo le sue ralazioni con Polly si dedicò anche al settore della prostituzione e della tratta delle bianche, tanto che proprio sotto quest'ultima imputazione (violazione del Mann Act) fu incriminato e incarcerato nel 1936 dal procuratore Rewey. Nel film si ha un compendio fuggevole ed eroicomico di questi avvenimenti, con un Lucky Luciano imbrillantinato (e oltremodo simpatico, l'abbiamo già detto) che virtuosamente si adonta d'essere sospettato di connivenza nel commercio di donne, dal quale, dice, si è sempre tenuto lontano. Siamo in ogni momento un tantino al di qua o al di là del vero, anche quando la fonte di un film è un'autobiografia. Hollywood è abilissima in questi scappa e fuggi. Avvolge la storia in un alone realistico, giura di dire la verità e nient'altro che la verità; poi ci accorgiamo che sua massima cura è stata di far sembrare autentici i personaggi immaginari, mentre quelli autentici vivono, si comportano e reagiscono solamente da eroi fittizi, figli di una sceneggiatura e di un compromesso.

TINO RANIERI

Disorderly Orderly

(*Pazzi, pupe e pillole*)

R. e *sc.*: Frank Tashlin - *s.*: Norman Liebemann e Ed Haas - *f.* (Technicolor): W. Wallace Kelley - *scg.*: Hal Pereira e Tambi Larsen - *m.*: Joseph Lilley - *mo.*: John Woodcock - *int.*: Jerry Lewis (Jerome Littlefield), Karen Sharpe (Julie Blair), Susan Oliver (Susan Andrews), Glenda Farrell (dott. Jean Howard, direttrice della clinica), Everett Sloane (Mr. Tuffington, proprietario della clinica), Kathleen Freeman (Maggie Higgins, capoinfermiera), Del Moore (dott. Davenport), Barbara Nichols (una bella paziente), Alice Pearce (una paziente matura), Danny Costello, Mike Ross, Benny Rubin - *p.*: Paul Jones per la York-Jerry Lewis Prod. - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Paramount.

Benché firmato (anche come scenarista) da Tashlin, il film appartiene molto a Jerry Lewis che evidentemente, come produttore, ha spinto il regista a seguire la sua ormai ben nota formula, inaugurata con *The Bellboy* (Ragazzo tuttofare) e quindi seguita senza eccezioni: una serie di « gags » fra loro slegate a cui un tenue soggetto dà una parvenza di filo conduttore. Dopo il grand hotel, il mondo di Hollywood, il grande magazzino, l'appuntamento con l'ambiente ospedaliero era immancabile. Nei film diretti da sé Lewis teneva il pedale sulla satira, anche se il suo estro migliore vien fuori nelle « gags » fini a se stesse, di pura invenzione mimica o di marca « non-sense ». Tashlin ha preferito lasciar da parte la satira e tenersi ai vecchi modelli collaudati, cioè

una mescolanza di comicità e di « story » presa sul serio con tanto di problemino etico: può una clinica cacciar via un paziente perché non ha soldi per pagare la retta? Il contrasto fra la direttrice del nosocomio (la « rediviva », garbatissima Glenda Farrell) e l'egoista proprietario (che ha la grinta di Everett Sloane) è degna delle lotte a coltello fra « capitalisti » e « idealisti » dei film di Frank Capra, mentre la devozione del modesto infermiere Jerome per l'ammalata attorno a cui si intreccia la contesa costituisce il risvolto patetico-sentimentale. Ma Tashlin non ha saputo qui tener le fila d'un equilibrio così difficile, come invece a Capra riusciva immancabilmente: ci voleva leggerezza di « sophisticated » e svariare senza bruschi salti dal drammatico all'umoristico. Senonché, come ricordavo sopra, a Lewis il soggetto nel senso tradizionale non interessa più, quel che gli preme è la sfilza di « gags » su sfondo ambientale unitario. E tali « gags » sono troppo effervescenti e clamorose per sopportare un tessuto connettivo con tanto di sostanza problematica e di contrasti psicologici. Perciò la storia risulta falsa e noiosa, tutta scontata e per nulla viva ed è del film la parte più banale. Ma se *Disorderly Orderly* lo prendiamo come raccolta di sequenze comiche, allora abbiamo più d'un motivo di intelligente divertimento, e Lewis sembra voler cimentarsi in tutte le direzioni possibili del comico, da quello intellettuale, di testa, a quello più plateale ed ingenuo delle torte in faccia e dei capitomboli. Si scelga a seconda dei gusti. Per mio conto segnalerò due « gags » sul difficile piano del « non sense », quella in cui Jerry smonta un televisore e da questo esce neve da inondare una stanza e quella in cui egli accompagna un malato tutto coperto di bende e ingessature a far due passi, questi scivola per un pendio e si sfascia a terra mostrando che nell'involucro non v'era nessuno. A chi ha nostalgia delle lontane « two-reels » non sfuggirà invece il travolgente inseguimento finale fra automobili dove, a rendere più aggrovigliato il pasticcio e più esilarante l'atmosfera, una delle due parti in corsa non è un'auto ma una barella a rotelle con tanto di paziente legato sopra. Ma dobbiamo proprio accontentarci, dopo una tradizione così gloriosa qual è quella del cinema comico americano, a cui lo stesso Lewis ha notevolmente contribuito, di questi film di riporto, che vivono isolatamente in questa o quella sequenza? Lewis ha il talento necessario per compiere uno sforzo ulteriore e cercar di comporre un'opera organica, dove all'estro umoristico — presente anche qui — si sappia accompagnare una più approfondita carica di umanità e quindi di realismo (che si può realizzare anche col « non sense », a certe condizioni): Tati insegni, per non citare il solito Chaplin e stare ad un modello che Lewis ha sempre presente.

ERNESTO G. LAURA

I documentari

Umiliato l'ingegno al VI Festival dei Popoli

È proprio vero che i film proiettati all'annuale « Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico » debbano essere valutati esclusivamente in base all'interesse intrinseco all'argomento trattato e che di conseguenza ogni eventuale intervento dell'autore che in qualche modo modifichi, con un giudizio personale o con un tentativo di stile, la fredda e distaccata esposizione di un fenomeno crei in ogni caso un guasto piuttosto che un incremento di valore all'argomento stesso? Crediamo fermamente di no. Del resto, lo stesso regolamento del Concorso prevede per una delle tre categorie in cui si articola l'assegnazione di un Marzocco d'oro e di un Marzocco d'argento ai documentari « che rientrino nell'ambito della rassegna senza tuttavia qualificarsi come scientifici, e perciò si distinguano per particolari valori espressivi ». Tuttavia, fra i presenti al VI Festival dei Popoli di Firenze eravamo probabilmente in pochi a sostenere che la categoria dell'arte non dovesse essere perduta di vista nemmeno in una rassegna di documentari di estrazione prevalentemente scientifica. Tra i componenti la Giuria, poi, i detrattori dell'estetica erano senza dubbio in maggioranza se nel loro verdetto finale la piattezza e l'uniformità (ma anche qualche vuoto formalismo) hanno avuto di gran lunga la meglio su qualche sporadico ma indubitabile tentativo di riguardare la realtà con occhio più attento e partecipe, e talvolta con impegno degno di nota anche in direzione stilistica. Ma nei riguardi della Giuria c'è da dire di più: dovendo essa comunque premiare due film che si distinguessero « per particolari valori espressivi » ha assegnato il Marzocco d'oro allo statunitense *The Inheritance* « perché abbina al significativo contenuto sociologico nuove soluzioni di linguaggio cinematografico » e il Marzocco d'argento al canadese *The Hutterites* « per il suo valore di documentario e la sua coerenza formale »: due motivazioni del tutto strampalate in quanto non si capisce dove risiedano le novità di linguaggio cinematografico nel primo film (abilmente raccontato, ma senza alcuna particolare soluzione espressiva, sulla base di materiale di repertorio) né si comprende come si possa sottolineare la « coerenza formale » del secondo documentario quand'esso risulta affidato agli

schemi più ovvi e consueti di racconto. Sembra, insomma, che si sia voluto fare della facile ironia preferendo, nella specifica categoria, tali prodotti a opere ben altrimenti impegnate, seppure non compiutamente realizzate, verso una ricerca espressiva: ne è un esempio *Note su una minoranza* di Gian Franco Mingozzi, per il quale non si è voluta spendere nemmeno una segnalazione.

È per noi un fatto doloroso che anche persone le quali hanno seriamente dedicato qualche decennio della loro esistenza allo studio del fenomeno cinematografico oggi si compiacciano di smantellare ogni valore faticosamente acquisito nell'ambito di un'estetica del film in nome di ipotetici nuovi valori del tutto estranei all'arte. E costoro, purtroppo, hanno creduto di trovare nel particolare indirizzo della rassegna fiorentina il terreno più adatto e confortevole alle loro labili teorie. Ne ha sofferto, come abbiamo detto, la distribuzione dei premi, non la serietà alla quale rimane improntato da sei anni il Festival dei Popoli, che in questa, più che nelle precedenti edizioni, ha esposto in concorso un gruppo di opere dal livello medio più che soddisfacente, grazie a un più attento e rigoroso lavoro di selezione.

Soltanto venticinque documentari di quindici paesi sono entrati in competizione, contro il numero talvolta più che doppio degli anni precedenti. I lavori scartati sono stati in gran parte inseriti in tre « sezioni monografiche » (« Società arcaiche ed arcaismi nelle società moderne », « Indigeni, negri e bianchi nelle Americhe: contatto culturale e integrazione », « Aspetti e problemi della società moderna: inchieste e note cinematografiche ») di opportuna organicità rispetto alle consuete « informative ». Ci è soltanto dispiaciuto che, a causa dell'accavallarsi delle proiezioni, i film di tali sezioni si siano potuti seguire soltanto parzialmente impedendoci un discorso esauriente su di essi. Però, per quanto si è potuto constatare, essi, tranne poche eccezioni, sono apparsi nettamente inferiori a quelli offerti in concorso.

I soli film di fronte ai quali ci siamo trovati nell'impossibilità di esprimere qualsiasi giudizio sono quelli di contenuto strettamente scientifico, in ispecie gli etnografici. *Kirdi* e *Yenendi* di Max Lersch (Austria), *Obashyor Endaon: Les enfants du caméléon* di Robert Gessain (Francia), *The Gentle People* di Jesco Von Puttkamer e Harry Hastings (Gran Bretagna), *Were Ni! He Is a Madman!* di Raymond Prince (Nigeria) e *The Beautiful Tree-Chishkale* di C.B. Smith (U.S.A.), quasi tutti realizzati per iniziativa di istituti di ricerca scientifica o universitari, non pretendono di essere altro che « registrazioni visive » di condizioni di vita e costumi sociali di talune comunità arcaiche africane o americane.

In questi casi può veramente accadere che l'attenzione formale falsi l'autenticità della registrazione. Un profano, infatti, potrebbe essere indotto a preferire *Kirdi* agli altri documentari del gruppo soltanto perché esso, che riguarda il rituale della fusione del ferro e le cerimonie funebri di un popolo primitivo del Camerun del Nord, indugia su qualche eleganza cromatica e si sviluppa con discreta organicità narrativa. Ma qui interviene di diritto l'esperto di etnografia ad avvertire che la realtà rappresentata è stata in più punti forzata e contaminata a fini tutt'altro che scientifici. E allora non possiamo che accettare sulla parola la maggiore validità scientifica di *Les enfants du caméléon,* che si limita ad illustrare, senz'altra pretesa oltre quella disciplinare della ricerca, taluni riti, tra cui quello di iniziazione

alla virilità, in vigore tra i Bassari del Senegal Orientale.

Passando ai film d'interesse sociologico, nessuno potrà negare il valore di denuncia della follia nazista che sprizza da ogni inquadratura del documentario polacco *Requiem dla 500.000* (t.l.: Requiem per 500.000) di Jerzy Bossak e Waclaw Kazmierczak. Realizzato nel 1962 in occasione del ventesimo anniversario della rivolta del ghetto di Varsavia, esso ricostruisce anche con maggior rigore dell'analogo *Le temps du ghetto* (Vincitori alla sbarra) del francese Rossif quella che è stata senza dubbio la tragedia più allucinante della seconda guerra mondiale conclusasi con il massacro di mezzo milione di ebrei. Il materiale impiegato, in parte inedito, è costituito da fotografie e riprese cinematografiche effettuate dagli stessi aguzzini delle SS e della Gestapo per proprio diletto o per documentare presso gli organi centrali i metodi di segregazione e di repressione impiegati nella cittadella. Alle immagini agghiaccianti, fra cui quelle della resistenza passiva di una popolazione stremata dalla fame e dalle malattie, e alla loro implicita denuncia non si aggiunge altro commento che quello fornito dalla lettura di secche ordinanze naziste e di brani di lettere di alcune delle vittime. E altro non aggiunge nemmeno la lucida geometria delle musiche di Mozart e di Haendel che accompagnano i passi del tragico documento.

D'impostazione e risultati analoghi è l'altro film polacco in concorso: *Powszedni dzien Gestapowca Schmidta* (t.l.: Il diario di Schmidt, impiegato della Gestapo). In questo caso il regista Jerzy Ziarnik si è servito semplicemente del contenuto di un album di fotografie abbandonato (al tempo della rapida avanzata delle truppe sovietiche) in un appartamento di una città polacca da un solerte e meticoloso funzionario della Gestapo. Nell'album, che il signor Schmidt avrebbe voluto conservare per sé e per la sua famiglia come un « souvenir » dei « fieri » anni di guerra, sono disposte in bell'ordine e commentate da didascalie in calligrafia 380 foto illustranti vari momenti del suo soggiorno nella Polonia occupata dove era stato inviato in missione repressiva contro i patrioti. È come se lo spettatore stesso sfogliasse l'album e ne leggesse le rigorose didascalie: ora vede Schmidt che sale in macchina coi suoi camerati per andare a compiere qualche assassinio, ora lo osserva accanto a qualcuna delle sue vittime, altrove lo scorge nei suoi momenti di riposo mentre suona il mandolino o solleva il boccale in una birreria, baldanzoso e spensierato. E via via lo spettatore penetra nella psicologia del protagonista, sempre presente in ogni immagine, e rimane raggelato avvertendo lo spirito e la « correttezza » con cui l'impiegato Schmidt ha assolto il suo compito di buono e modesto soldato di Hitler. Soltanto alla fine lo « speaker » si rivolge alla platea per invitarla a guardarsi attorno: forse l'assassino è ancora tra noi. Questi documentari polacchi hanno il grande pregio di offrire l'occasione più serena di meditazione sull'aberrazione nazista: dinanzi a fatti tanto abnormi ogni minimo intervento sull'eloquenza del documento risulterebbe retorico.

Altro film in cui la presenza del regista è elemento marginale rispetto all'interesse che determina per se stesso il documento proposto è il francese *Fils du soleil* di Edouard Hayem. Ciò che appare sullo schermo sono soltanto dettagli di pagine illustrate di un prezioso manoscritto peruviano, « Nueva coronica y buen gobierno », rinvenuto nel 1908 nella Biblioteca

Reale di Copenaghen e risalente al 1613, allorché l'autore, l'indio Felipe Guaman Poma de Ayala, ne portò a termine il lungo lavoro di redazione iniziato qualche decennio dopo la conquista spagnola del Perù. Si tratta di un documento storico interessantissimo, in quanto il Guaman vi tracciò un'acuta e particolareggiata analisi della situazione sociale nel Perù prima e dopo la colonizzazione, facendo chiaramente intendere, tra l'altro, che alla tirannia degli Incas se ne sostituì un'altra non meno sanguinaria e che il passaggio dal feticismo al cattolicesimo fu un fatto soltanto formale. E alla fine, senza che l'autore del documentario lo sottolinei, si può trarre la conclusione che dall'epoca dei « conquistadores » a oggi le cose, dal punto di vista dell'economia peruviana, non sono poi molto cambiate.

Tutti gli altri documentari in concorso rivelano, sia pure con varietà di propositi e di risultati, la presenza non passiva del regista rispetto ai fatti o ai fenomeni rappresentati; anche nei casi in cui l'intendimento di base dell'autore era quello di osservare l'obbiettività più scrupolosa. Tutti insomma rientrerebbero, in diversa misura, nella categoria dei film non rigorosamente scientifici.

The Inheritance di Harold Mayer (U.S.A.), a parte la sconcertante motivazione del premio cui si è accennato più sopra, è senza dubbio una delle opere più notevoli proposte dal Festival. Realizzato a celebrazione di mezzo secolo di lotte sindacali dei lavoratori americani dell'abbigliamento, il lungo documentario, avvalendosi di preziosi documenti fotografici e cinematografici, traccia un quadro onesto ed esauriente dei contrasti spesso sanguinosi dovuti superare dalla classe operaia statenitense dagli inizi del secolo a oggi per far valere i propri diritti contro i soprusi dei grandi monopoli industriali. Il racconto si sviluppa con considerevole organicità dal momento in cui, ai primi del '900, le schiere di immigrati affluite piene di speranza a Ellis Island vi trovano condizioni di lavoro addirittura schiavistiche, per trascorrere poi alle prime coraggiose iniziative, dovute proprio al settore dell'abbigliamento, alle prime timide conquiste pur duramente pagate, ai clamorosi scioperi selvaggiamente repressi, alle prime avvisaglie democratiche del programma rooseveltiano, su su fino alla discreta stabilità odierna. Il film, con il suo tono accorato che taluni canti popolari inseriti nel commento suggestivamente sottolineano, ha momenti assai toccanti e rispetta fino alla fine il suo andamento corale, rifacendosi tuttavia a moduli di scioltezza ritmica di vetusto patrimonio cinematografico.

Al contrario, *The Hutterites* di Colin Low (Canada) è un prodotto quasi del tutto privo d'interesse nonostante l'argomento non poco stuzzicante. Pensiamo, infatti, che ci sia ben altro da indagare intorno a una singolare comunità — istituita nel '500 da Jacob Hutter sulla base di uno sconcertante credo mistico-comunistoide e approdata dalla Germania in suolo canadese dopo secoli di peregrinazioni attraverso l'Ungheria, la Romania, la Russia e l'Asia — oltre ciò che siamo riusciti a sapere dal documentario. Il quale non fa che riconfermare i limiti del suo regista che, dai tempi di *Corral* (1954), si limita a baloccarsi con la materia che gli passa per le mani.

Ma le attenzioni della Giuria si sono rivolte anche a ben peggiori ambizioni sbagliate: ci riferiamo alle segnalazioni toccate a *Zudusnice* (t.l.: Ognissanti) di Dragoslav Lazic (Jugoslavia), a *Rojo* (t.l.: La strada) di Noriaki Tsuchimoto (Giappone) e a *Le*

dernier verre di Mario Ruspoli (Francia). Il primo trae pretesto da alcuni riti funebri riscontrati in un villaggio della Pomoravlje, ma in via di estinzione, per qualche divagazione formalistica di vecchio stampo. Il documentario giapponese riguarda le difficoltà e gli inconvenienti del mestiere di tassista in una grande metropoli come Tokyo. Lo stesso regista aveva trattato precedentemente il mestiere del ferroviere; ma in entrambe le occasioni non si può dire che egli sia stato sollecitato da autentici interessi di ordine umano e sociale. In *Rojo,* le ricerche formali per molti versi analoghe a quelle del Teshigahara di *Kashi to kodomo* (t.l.: La trappola) e *Suna no onna* (t.l.: La donna di sabbia) rarefanno continuamente il racconto in virtuosistiche evocazioni di significati e prevaricano ogni altro interesse. Il Ruspoli di *Le dernier verre,* infine, infarcisce di manierato sentimentalismo la storia già patetica di un vecchio alcoolizzato irrecuperabile contrabbandando il tutto all'insegna del « cinéma-vérité ».

Ciò che non si riesce a capire è come persino prodotti tanto facili e inutili, e per di più estetizzanti, siano stati preferiti ad opere veramente impegnate e rivelatrici di sensibilità nei confronti dei temi trattati quali *Note su una minoranza* di Mingozzi e *Bagnolo, Dorf zwischen schwarz und rot* di Bruno Jori, entrambe dovute a giovani registi italiani al servizio di produzioni straniere. Realizzato in Canada per conto del National Film Board di Montreal, *Note su una minoranza* svolge un'accurata indagine sui cinquecentomila italiani che vivono attualmente in quel paese, in parte già integrati col resto della popolazione pur conservando talune più radicate costumanze e in parte (quella trapiantata più di recente e che maggiormente ha interessato il regista) ancora al di qua di troppe barriere, di lingua di mentalità di costume, che quegli emigrati si accingono a superare con grande forza d'animo. Mingozzi ha tracciato un rapido quadro delle comunità italiane già stabilizzate per soffermarsi più a lungo sulle nuove leve, seguendole nella loro ricerca di un lavoro, nei loro svaghi, nelle loro nostalgie e nelle loro speranze; e spesso ha rivolto loro delle domande per penetrarne gli stati d'animo. Ma non si è limitato alla registrazione di casi e di risposte; bensì ha organizzato il racconto in una originale prospettiva che soltanto a tratti tradisce un certo compiacimento, ma che più spesso corrisponde ad una sicura predisposizione allo stile. La processione con cui si scopre l'ambiente italiano, il personaggio che scaturisce dall'operaio che trova lavoro nella fabbrica, la soluzione (purtroppo insistita) della scuola di canto col riverbero « sonoro » che ne deriva, la chiusa del documentario sugli emigrati che sillabano le parole della nuova lingua, sono alcuni degli elementi che testimoniano la presenza attiva del regista a contatto con una realtà, senza per questo falsarla.

Il film del meranese Bruno Jori si rifà, al contrario, ad una forma abbastanza tradizionale di inchiesta televisiva (non a caso, *Bagnolo, Dorf zwischen schwarz und rot* è stato realizzato per la rete TV della Germania occidentale). Ma ciò che qui conta è il calore umano e il desiderio di chiarezza che animano costantemente le immagini del documentario e che ne fanno, a nostro avviso, l'opera più pertinente ai dettami sociologici del Festival. L'inchiesta è rivolta ad uno dei comuni più « rossi » d'Italia, Bagnolo, in provincia di Reggio Emilia, dove tuttavia i contrasti sociali e ideologici tra i comunisti e la minoranza catto-

lica si manifestano in piena e pacifica osservanza dei princìpi democratici ereditati dalla Resistenza condotta in vincolo e sacrificio comuni. Dalle immagini come dai frequenti dialoghi che s'intrecciano fra l'intervistatore e vari rappresentanti delle due parti (principalmente il segretario della camera del lavoro e il parroco) scaturisce una realtà carica di umori e di mordente, oltre ad una grande varietà di dati che aiutano a capire molti dei contrasti di coscienza che si manifestano nell'animo popolare dell'Italia d'oggi.

Altri documentari che hanno contribuito a dare un'ossatura al Festival sono *Siamo italiani* di Alexander J. Seiler (Svizzera) e gli statunitensi *The Legend of Marilyn Monroe* di Terry Sanders e *The Making of the President* di Mel Stuart. Il film elvetico riguarda la questione degli immigrati italiani in Svizzera che proprio in questi giorni ha avuto gli inqualificabili sviluppi di cui si occupano le cronache dei giornali. Si tratta di un'indagine molto onesta sulla condizione umana dei nostri cinquecentomila immigrati temporanei nella Repubblica Cantonale, condotta senza trascurare i rapporti di pressocché assoluto isolamento in cui essi si sono venuti a trovare con la popolazione indigena. Le parti che concernono questa caparbia e poco meno che razzistica incomprensione verso gli ospiti sono le più toccanti dell'inchiesta: sbalorditive sono talune dichiarazioni di cittadini elvetici che lamentano addirittura il fastidio di dover incontrare gruppi di italiani che passeggiano per strada o frequentano i loro stessi negozi, e penoso è l'atteggiamento irritato dei funzionari di polizia nei confronti dei lavoratori che agli sportelli degli uffici vengono ad assolvere le pratiche di soggiorno. Fatte le debite riserve per certi indugi intelletualistici (le inquadrature « refrain » che separano le varie sequenze) e per qualche prolissità, si può dire che il documentario testimonia nell'autore la fedeltà ad un civile desiderio di comprensione.

Terry Sanders, regista di *The Legend of Marilyn Monroe,* è lo stesso che in coppia con il fratello Denis firmò (sia pure più che altro in veste di produttore e sceneggiatore) alcuni fra i più seri e stimolanti componimenti del cinema indipendente americano, quali *A Time Out of War* (1953) e *War Hunt* (Caccia di guerra, 1961). Con questo lungo documentario sulla compianta attrice egli ha fatto opera senz'altro più meritoria del Don Medford di *Marilyn* (Marilyn, il mito di un'epoca, 1963) trascurando i troppo facili impegni antologici per puntare piuttosto sulla ricerca dei motivi di fondo, umani e psicologici, del tormento della donna e diva. Si pongono, dunque, in primo piano le interviste con chi la conobbe negli anni più lontani (dalla sua prima maestra al suo primo rozzo marito), e vecchie fotografie, e più avanti spezzoni di cineattualità che la ritraggono in atteggiamenti autentici (il suo singhiozzare dopo il fallimento del matrimonio con Joe Di Maggio) o troppo falsamente stereotipati (quando canta per le truppe in Corea) o pieni di sincero trasporto (quando intona l'« Heppy Birthday » a Kennedy), per tentare di scoprire l'itinerario di una difficile crescita sotto il fardello sempre più pesante del mito. Il commento parlato è affidato a John Huston, il regista che non poco contribuì al lancio della diva; ma i suoi toni eccessivamente accorati e « lirici » spesso suonano falso rispetto alle immagini e riescono persino ad attenuarne l'efficacia.

I pregi di *The Making of the President* risiedono invece semplicemente nel brillante e dinamico piglio giorna-

listico (non immemore degli esempi di Richard Leacock) con cui, grazie anche alla ben articolata sceneggiatura dello scrittore Theodore H. White, è stata ricostruita la cronaca della campagna presidenziale statunitense del 1960 che portò alla vittoria di Kennedy.

I documentari presentati dal Belgio, dalla Jugoslavia, da Cuba e dal Brasile non meritano che un accenno. *Geel* di Costia de Renesse (Belgio) si occupa, con usuale correttezza discorsiva, del sistema adottato in un paesino della provincia di Anversa per curare i malati di mente, affidati alle stesse famiglie del villaggio che li fanno partecipare, con molto tatto, alle attività familiari affinché riprendano gradualmente dimestichezza con la vita. *Danas u novom gradu* (t.l.: Oggi nella città nuova) di Vladan Slijepcevic (Jugoslavia) indaga troppo sommariamente sulle cause del graduale spopolamento di un agglomerato urbano sorto una decina d'anni fa intorno ad una grande fabbrica. *Superstición* di Bernabé Hernández (Cuba) tratta senza serietà di alcune sopravvivenze magiche presso i contadini dell'isola. Infine, *Integraçao racial* (t.l.: Integrazione razziale) di Paulo Cézar Saraceni (Brasile) svolge in maniera molto rozza e sbrigativa un'inchiesta presso cittadini brasiliani, bianchi e di colore, indigeni e naturalizzati, per conoscere le loro opinioni sul problema razziale (che pare non esista) nel paese. Per puro caso il film ha un brano suggestivo allorché viene intervistata una cantante mulatta che sprizza sincerità e simpatia da tutti i pori (1).

LEONARDO AUTERA

La Giuria della VI Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico — composta da Remo Cantoni, Fernaldo Di Giammatteo, René Koenig, Roger Leenhardt, Henri Lefebvre, Jerzy Toeplitz, Carlo Tullio-Altan — ha deciso all'unanimità di assegnare i seguenti premi:

MARZOCCO D'ORO della categoria « A » (film di prevalente interesse scientifico): *Obashyor Endaon: Les enfants du caméléon* di Robert Gassain (Francia) per la felice illustrazione di un rituale africano;

MARZOCCO D'ORO della categoria « B » (film di prevalente interesse scientifico): *Requiem dla 500.000* (t.l.: Requiem per 500.000) di Jerzy Bossak e Waclaw Kazmierczak (Polonia) per il suo alto valore di documento umano;

MARZOCCO D'ORO della categoria « C » (film che si distinguono per particolari valori espressivi): *The Inheritance* di Harold Mayer (U.S.A.) perché abbina al significativo contenuto sociologico nuove soluzioni di linguaggio cinematografico;

MARZOCCO D'ARGENTO della categoria « C »: *The Hutterites* di Colin Low (Canada) per il suo valore documentario e la sua coerenza formale;

---

(1) Di due documentari in concorso, il cecoslovacco *Defi bez lásky* (t.l.: Bambini senza amore) di Kurt Goldberger e il francese *Cassius le Grand* di William Klein, hanno già trattato su queste pagine Claudio Bertieri e Gianni Rondolino rispettivamente dalla Mostra veneziana del documentario (n. 8-9 del 1964) e dal Festival di Tours (n. 1 del 1965). Mentre concordiamo con il giudizio sul primo film, discordiamo almeno in parte con quello sul secondo in quanto ci sembra che, sia pure a vantaggio di qualche squarcio su taluni retroscena del mondo della boxe, il ritratto di Cassius Clay risulti in definitiva sacrificato a causa delle scarse indicazioni, al di là dei lati epidermici, delle immagini che lo riguardano.

MENZIONI SPECIALI: *Zadusnice* (t.l.: (Ognissanti) di Dragoslav Lazic (Jugoslavia) per la felice rappresentazione di antichi costumi; *Siamo italiani* di Alexander J. Seiler (Svizzera) per il suo coraggioso impegno di ricerca; *Rojo* (t.l.: La strada) di Noriaki Tsuchimoto (Giappone) per l'efficace rappresentazione di un drammatico aspetto della vita moderna; *Le dernier verre* di Mario Ruspoli (Francia) per la viva partecipazione ad una dolorosa vicenda umana; *Powszedni dzien Gestapowca Schmidta* (t.l.: Il diario di Schmidt, impiegato della Gestapo) di Jerzy Ziarnik (Polonia) per la sua obbiettività di tragico documento.

I film di Firenze

AUSTRIA

KIRDI — **r.** : Max Lersch - **s., sc.** e **comm.** : M. Lersch e Walter Eder - **f.** (colore) : Alexander Posch - **m.** : registrazioni originali - **p.** : Max Lersch Film, 1963 - **dur.** : 27'.

YENENDI — **r.** : Max Lersch - **s., sc.** e **comm.** : M. Lersch e Walter Eder - **f.** (colore) : Alexander Posch - **m.** : registrazioni originali - **p.** : Max Lersch, 1963 - **dur.** : 22'.

BELGIO

GEEL — **r.** e **comm.** : Costia de Renesse - **f.** : Charles Abel, Fernand Tack, Roland Delcour - **m.** : Arsène Souffriau - **p.** : Antoine Carrette per Ministère de l'Education Nationale et de la Culture, 1963 - **dur.** : 32'.

BRASILE

INTEGRAÇAO RACIAL (t.l. : **Integrazione razziale**) — **r.** : Paulo Cézar Saraceni - **f.** : David E. Neves - **p.** : Arnaldo Carrilho per Departamento Cultural e de Informaçoes do Ministério das Relaçoes Exteriores do Brasil, 1964 - **dur.** : 40'.

CANADA

THE HUTTERITES — **r.** : Colin Low - **f.** : John Spotton - **comm.** : Stanley Jackson - **p.** : Tom Daly e Roman Kroitor per The National Film Board of Canada, 1963 - **dur.** : 28'.

NOTE SU UNA MINORANZA — **r.** : Gian Franco Mingozzi - **f.** : Ugo Piccone e Gilles Gascon - **comm.** : Berto Pelosso e G. F. Mingozzi - **p.** : André Bellau per The National Film Board of Canada, 1965 - **dur.** : 60'.

CECOSLOVACCHIA

DEFI BEZ LÁSKI (t.l. : **Bambini senza amore**) — **r.** : Kurt Goldberger.
Vedere giudizio di Claudio Bertieri a pag. 91 e dati a pag. 102 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Venezia, Mostra del Documentario 1964).

CUBA

SUPERSTICION — **r., s.** e **sc.** : Bernabé Hernández - **f.** : Livio Delgado - **p.** : Félix Puente per Estudios Cinematograficos del ICAIC, 1964 - **dur.** : 8'.

FRANCIA

CASSIUS LE GRAND — **r.** : William Klein.

Vedere giudizio di Gianni Rondolino a pag. 69 e dati a pag. 80 del n. 1, gennaio 1965 (Festival di Tours 1964).

LE DERNIER VERRE — **r.** e **comm.** : Mario Ruspoli - **f.** : Etienne Becker e Denis Clairval - **p.** : Armorial Films, 1964 - **dur.** : 32'.

FILS DU SOLEIL — **r.** e **comm.** : Edouard Hayem - **f.** : Daniel Harispe - **m.** : Edgardo Canton - **p.** : Edourd Hayem per Galea Films, 1964 - **dur.** : 16'.

OBASHYOR ENDAON : LES ENFANTS DU CAMÉLÉON — **r.** : Robert Gessain - **f.** (colore) : J. - J. Flori - **p.** : Délégation Générale à la Récherche Scientiphique, 1964 - **dur.** : 45'.

GERMANIA OCCIDENTALE

BAGNOLO, DORF ZWISCHEN SCHWARZ UND ROT — **r., s.** e **sc.** : Bruno Jori - **f.** : Josef Riedl - **comm.** : Walter Schneider - **m.** : Hans Posegga - **p.** : Bruno Zöckler per Arpa Film, 1964 - **dur.** : 61'.

GIAPPONE

ROJO (t.l. : **La strada**) — **r.** : Noriaki Tsuchimoto - **s.** e **sc.** : Norio Kusunoki - **f.** : Tatsuo Suzuki - **m.** : Minoru Miki - **p.** : Masami Makino, Kiyoshi Kurahashi, Tegashi Marumo, per la Toyo, 1964 - **dur.** : 54'.

GRAN BRETAGNA

THE GENTLE PEOPLE — **r.** : Jesco Von Puttkamer e Harry Hastings - **f.** : J. Von Puttkamer - **comm.** : H. Hastings e Brian Branston - **p.** : Brian Branston, 1963 - **dur.** : 24'.

JUGOSLAVIA

DANAS U NOVOM GRADU (t.l. : **Oggi nella città nuova**) — **r., s.** e **sc.** : Vladan Slijepcevic - **f.** : Djordje Nikolic - **p.** : Dunav Film, 1962 - **dur.** : 14'.

ZADUSNICE (t.l. : **Ognissanti**) — **r., s.** e **sc.** : Dragoslav Lazic - **f.** : Miodrag Jaksic - **p.** : Dunav Film, 1963 - **dur.** : 8'.

NIGERIA

WERE NI ! HE IS A MADMAN ! — **r.** : Raymond Prince - **f.** (colore) : Francis Speed - **m.** : registrazioni originali - **p.** : Department of Extra-Mural Studies (University of Ibadan), 1963 - **dur.** : 30'.

POLONIA

POWSZEDNI DZIEN GESTAPOWCA SCHMIDTA (t.l.: **Il diario di Schmidt, impiegato della Gestapo)** — **r.**: Jerzy Ziarnik - **f.**: E. Bryla e Z. Wróblewski - **p.**: Dokumentarfilmstudio, 1963 - **dur.**: 13'.

REQUIEM DLA 500.000 (t.l.: **Requiem per 500.000)** — **r.**: Jerzy Bossak e Waclaw Kazmierczak - **f.**: brani di documentari girati da operatori della Wehrmacht, della Gestapo e delle SS - **comm.**: J. Bossak e testi originali di ordinanze naziste - **m.**: G. F. Haendel e W. A. Mozart - **p.**: Dokumentarfilmstudio, 1962 - **dur.**: 30'.

SVIZZERA

SIAMO ITALIANI—**r.**: Alexander J. Seiler - **f.**: Rob Gnant - **p.**: Seiler-Gnant Stäfa, 1964 - **dur.**: 86'.

U.S.A.

THE BEAUTIFUL TREE-CHISHKALE — **r., s.** e **sc.**: C. B. Smith - **f.** (colore): W. R. Heick - **m.**: canti Pomo dei villaggi Kashia - **p.**: University Extension (University of California), 1964 - **dur.**: 20'.

THE INHERITANCE — **r.**: Harold Mayer - **s.** e **sc.**: Millard Lampell - **f.**: Bert Gerard, Lenny Stark, Jess Paley - **m.**: George Kleinsinger - **p.**: Harold Mayer, 1964 - **dur.**: 60'.

THE LEGEND OF MARILYN MONROE — **r.**: Terry Sanders - **s.** e **sc.**: Theodore Strauss e T. Sanders - **f.**: Villis Lapenieks - **comm.**: John Huston - **m.**: Arthur Morton - **p.**: Terry Sanders per Wolper Productions Inc., 1964 - **dur.**: 60'.

THE MAKING OF THE PRESIDENT — **r.**: Mel Stuart - **s.** e **sc.**: Theodore H. White, dal suo libro omonimo - **f.**: attualità - **m.**: Elmer Bernstein - **p.**: David E. Wolper Productions Inc., 1963 - **dur.**: 78'.

(*a cura di* LEONARDO AUTERA)

Televisione

I quattrocento anni (e uno) di Shakespeare

La Televisione italiana suole spesso arrivare in ritardo agli appuntamenti celebrativi. Recuperato « in extremis » l'anno michelangiolesco — grazie a quella trasmissione curata da Giorgio Prosperi, esemplare per scrupolo documentaristico, probità di evocazione romanzesca e felice mistione dell'uno e l'altro elemento — l'autobus è stato perso nei confronti di Shakespeare, del quale l'anno del centenario è passato sotto silenzio (se si eccettui il « recital » antologico di Vittorio Gassman, andato in onda la primavera scorsa) e viene tardivamente evocato oggi, in avanzato progredire del 1965.

Analogamente pare sia per succedere con Dante, del quale una trasmissione biografica a puntate — del tipo di quella su Michelangelo, e ancora una volta opportunamente affidata a Giorgio Prosperi, garanzia di serio impegno — non sarà certamente pronta prima del 1966. Converrebbe che i responsabili dei programmi culturali della TV si fornissero di uno scadenzario bene aggiornato e lo compulsassero col dovuto anticipo, a scanso di precipitose improvvisazioni; e, tanto per cominciare, e per registrare solo alcune importanti scadenze, annotassero fin d'ora che il 1966 è l'anno di Benedetto Croce, il '68 quello di Giambattista Vico, il '69 del Machiavelli e, a voler essere lungimiranti, il '74 e il '75 rispettivamente gli anni del Petrarca e del Boccaccio.

Quanto a Shakespeare, si poteva almeno evitare che le trasmissioni celebrative venissero presentate con l'etichetta « Quarto centenario della nascita di W.S. » senza ulteriori esplicazioni, con la possibile conseguenza di postdatare di un anno, nella convinzione di telespettatori spesso distratti o ignari, l'apparizione tra noi del massimo drammaturgo dell'età moderna.

Ciò premesso, convien riconoscere che l'attenzione riservata dalla TV al dolce cigno dell'Avon, ancorché tardiva, è sufficientemente sveglia e lodevolmente applicata a fornire una conoscenza in estensione, se non in profondità.

Alludiamo non solo, e non tanto, al primo ciclo di trasmissioni oggetto della presente nota — i tre drammi « romani » o plutarchiani — quanto al secondo e, per molti versi, più ambizioso ciclo, che seguirà immediatamente e che sotto l'epigrafe « Tutto il mondo è un teatro » intende offrire un'epitome ampiamente comprensiva di motivi e personaggi shakespeariani, scelti e raggruppati secondo un criterio di affinità tematiche, di progressione cronologica, di omogeneità ambientale e psicologica.

Un criterio di omogeneità, peraltro, è già alla base di questa prima selezione: *Julius Caesar, Coriolanus, Anthony and Cleopatra* costituiscono infatti un momento tipico della spiritualità shakespeariana, caratterizzato dall'incontro con il mondo e lo spirito di Roma attraverso la mediazione di uno dei più stimolanti autori dell'età antica: il Plutarco delle « Vite parallele ». Che poi Shakespeare — che a dirla con Jonson sapeva poco di latino e ancor meno di greco — accedesse a Plutarco attraverso una serie successiva di traduzioni e di adattamenti — il folio del North basato a sua volta sulla traduzione francese dell'Amyot: l'uno e l'altro troppo originali prosatori per starsene alla lettera del testo plutarchiano senza forzarla in qualche modo a proprie esigenze se non altro di carattere stilistico e prosodico — è solo riprova di un fatto mai revocabile in dubbio quando si tratti di Shakespeare. Cioè che a lui non tanto poteva importare una interpretazione storico-critica — e meno ancora filologica — del mondo romano (ma poi quale? quello protorepubblicano, irto e duro e roccioso, dello sdegnoso vincitor di Corioli, o quello seriore, dell'apogeo repubblicano già in fiero contrasto con le montanti ambizioni imperiali nel *Julius Caesar* e addirittura, nell'*Anthony,* estenuantesi in una splendida ma decadente mollezza orientaleggiante?), quanto piuttosto, e in maniera pressoché esclusiva, una evocazione in termini psicologici e drammatici di talune figure umane nate sotto il segno di un destino eccezionale.

In ciò, d'altro canto, gl'interessi del drammaturgo — al di là di tutte le mediazioni e i travestimenti degl'illustri traduttori — finiscono per consonare singolarmente con quelli dell'autore originale. Il quale appunto sembrava, in ciò tanto diverso da uno Svetonio, aver concepito la narrazione storica essenzialmente come tratteggio di caratteri umani. Caratteri, cioè creature vive, figure in tutto rilievo, personaggi drammatici. Uno schema drammaturgico già in parte preparato, diversamente da quanto era occorso a Shakespeare nel dipanare la trama delle « histories » inglesi sulla base delle narrazioni del Holinshed o di altri, assai più piatte e banalmente ferme al mero scrupolo cronistico. Uno schema disponibile alle più vivide sollecitazioni della fantasia, agile a comporsi nei modi di una rappresentazione incentrata essenzialmente sulle passioni e sugli « humours » dei personaggi.

Fu questo il filo dell'ampio discorso intessuto da Shakespeare negli anni compresi tra il '599 — anno presumibile (secondo il Chambers) della composizione del *Julius Caesar* — e il '607 o 8, quando consecutivamente furono fissati gli altri due termini della trilogia; con il che si esaurirono gli interessi romani e plutarchiani del poeta, avviato ormai alla distaccata e pensosa contemplazione cosmica degli ultimi « romances ».

Una interpretazione scenica — e, peggio ancora, televisiva — dei tre drammi offriva evidentemente alcune gravi difficoltà d'impostazione, relative soprattutto alla collocazione ambientale, all'impianto scenografico, alla concezione dei costumi, alla cornice corale entro cui inquadrare l'azione dei personaggi.

Le peggiori tentazioni venivano infatti da un'inveterata tradizione cinematografica di tipo, per intendersi, guazzoniano, mentre per converso non soccorreva un'altrettale e più sobria tradizione teatrale, mai sufficientemente consolidatasi da noi, se pensiamo che la prima traduzione italiana da Shakespeare, a metà del '700, riguarda proprio il *Julius Caesar,* ma che una

esemplificazione interpretativa dei drammi romani viene solo fornita dagli allestimenti di un Rossi e di un Salvini, circa un secolo fa, né da allora ci sembra che siano stati fatti gran passi in avanti, se non sporadicamente e con esiti quanto meno dubbiosi.

Da questo punto di vista un titolo di merito va senz'altro attribuito ai curatori dei tre allestimenti, riusciti quasi sempre a sfuggire con abilità alle facili suggestioni della retorica archeologica e al gusto del monumentale, e attenutisi in genere a una più modica e quotidiana interpretazione della romanità. E se nel *Julius Caesar* (regia di Sandro Bolchi, scene di Maurizio Mammì, costumi di Maurizio Monteverde) il falso concetto di una romanità cartapestacea ancora fa capolino talvolta, specie nella prima parte dominata ancora dalla presenza fisica di Cesare, nel *Coriolanus* invece (regia di Claudio Fino, scene di Bruno Salerno, costumi di Maud Strudthoff) la misura è costante, la cornice scenica bravamente squadrata nella pietra, i personaggi di rado impacciati dalla toga. Quanto ad *Anthony and Cleopatra,* qui gli sforzi del regista Cottafavi, dello scenografo Lucentini e massimamente del costumista Colasanti approdano ad esiti quanto mai felici, nella reinvenzione di un lussureggiante sfacimento ambientale in cui si colloca con struggente naturalezza il dramma dei due maturi amanti.

Quella del Cottafavi d'altronde — se è lecito abbozzare una sorta di graduatoria tutt'affatto approssimativa e controvertibile — ci è parsa per molti versi la più penetrante delle tre interpretazioni televisive, per raffinatezza di temperie ambientale, sottile approfondimento dei moti sentimentali dei personaggi, fluidità di ritmo narrativo e controllo esperto del montaggio. Il regista, tra l'altro, sperimentava per la prima volta l'uso dell'« electronic cam », novissimo ritrovato della ripresa televisiva che, attraverso il collegamento elettronico di più telecamere, consente la registrazione immediata dell'immagine su una pellicola cinematografica di particolare sensibilità, riducendo i rigidi condizionamenti dell'ampex e accrescendo le possibilità di un montaggio meditato, senza peraltro ridurre lo spettacolo televisivo a surrogato di quello filmico e il « video » a parente povero dello schermo cinematografico.

Più statico invece, e in qualche modo vincolato a un'impostazione nobilmente teatrale — ad onta dei frequenti primi piani e dell'uso insistito del campo-controcampo — il *Julius Caesar* di Bolchi; nel quale comunque furono sufficientemente ben risolte le difficoltà inerenti soprattutto all'ultima parte, la frantumata episodicità della battaglia di Filippo e il rapido precipitare dell'ecatombe finale: scogli consueti a ogni moderno allestimento di opere sulle quali operava la miracolosa « reductio ad unum » ambientale del palcoscenico elisabettiano.

Corretta, e in più punti acutamente centrata, la resa televisiva del *Coriolanus,* alla quale se mai si potrebbe far colpa di un'eccessiva freddezza, che raggelava le vibrazioni emotive di cui la tragedia di per sé è già tanto avara, e soffocava quelle aperture umoristiche che pure non mancano in un'opera così mutriosa, e che consentirono già al dottor Johnson di definire *Coriolanus* « la più divertente » tra le tragedie di Shakespeare.

Riguardo alla recitazione, converremo che non era facile addensare tanta folla di attori egregi e appassionati al compito loro assegnato: tanto più gravoso quanto meno soccorreva — come già si è accennato — una solida e costante tradizione interpre-

tativa. In effetti, negli ultimi cent'anni in Italia non si contano più di tre o quattro edizioni in qualche modo degne di ricordo, per ciascuna delle tre opere; comprese quelle canoniche di Rossi e di Salvini. Forse si poteva evitare qualche evidente errore di « miscasting »: assegnando all'Orsini, per esempio, anziché la parte di Aufidio quella di Coriolano, e togliendo questa al Graziosi che convenientemente, crediamo, avrebbe reso invece lo « spleen » angosciato di Bruto. Materia opinabile, s'intende. Ma pochi attori, non solo in Italia, avrebbero saputo identificarsi nei loro personaggi con tanta pienezza di comprensione psicologica e vibratilità espressiva quanto i due Antonii: quello giovane, ambiguo e raziocinante, tagliente e sarcastico, di Raoul Grassilli, e quello maturo, fatalmente e appassionatamente volto alla consumazione di se stesso, della propria sensualità, del proprio stesso universo, quale stupendamente ce lo ha reso Enrico Maria Salerno.

La trilogia plutarchiana, in definitiva, si è rivelata un più che appetibile « hors d'oeuvres » al tardivo ma non per questo inopportuno convivio shakespeariano. Del quale si aspetta ora — e ne riferiremo a digestione compiuta — la succulenta pietanza: quel « Tutto il mondo è un teatro » che secondo gli annunci dovrebbe imbandirci in sette portate un dovizioso assaggio da ben ventotto drammi del poeta di Stratford, come dire da oltre tre quarti dell'intero canone shakespeariano.

GUIDO CINCOTTI

Schedina :

CORIOLANO - *r.*: Claudio Fino - *traduzione*: Gabriele Baldini - *riduzione televisiva in due tempi*: Amleto Micozzi - *scg.*: Bruno Salerno - *c.*: Maud Strudthoff - *int.*: Franco Graziosi (Coriolano), Carlo Montini (Menenio Agrippa), Lilla Brignone (Volumnia), Umberto Orsini (Tullo Aufidio) - *p.*: R.A.I. - Radiotelevisione Italiana. (I trasmissione: programma nazionale, 5 febbraio 1965).

GIULIO CESARE - *r.*: Sandro Bolchi - *traduzione*: Eugenio Montale - *scg.*: Maurizio Mammì - *c.*: Maurizio Monteverde - *int.*: Antonio Battistella (Giulio Cesare), Dina Sassoli (Calpurnia), Sergio Graziani (Casca), Luigi Vannucchi (Marco Bruto), Glauco Mauri (Cassio), Lucilla Morlacchi (Porzia) - *p.*: R.A.I. - Radiotelevisione Italiana. (I trasmissione: programma nazionale, 19 febbraio 1965).

ANTONIO E CLEOPATRA - *r.*: Vittorio Cottafavi - *traduzione*: Cesare Vico Lodovici - *scg.*: Lucio Lucentini - *c.*: Veniero Colasanti - *int.*: Enrico Maria Salerno (Antonio), Valeria Valeri (Cleopatra), Maria Grazia Marescalchi (Carmiana), Renzo Palmer (Enobardo), Daniele Tedeschi (Ottavio Cesare), Michele Riccardini (Lepido), Achille Millo (Pompeo) - *p.*: R.A.I. - Radiotelevisione Italiana. (I trasmissione: programma nazionale, 12 marzo 1965).

I libri

SILVIO NEGRO: *Nuovo album romano - Fotografie di un secolo,* Neri Pozza editore, 1964.

Apparve nel 1956 per le edizioni Casini il volume « Album romano » di Silvio Negro, che riuniva un cospicuo gruppo di vecchie fotografie romane ed offriva l'occasione allo scrittore di tracciare una succosa storia, di valore scientifico, della fotografia a Roma. A poco tempo dalla scomparsa del Negro, il ghiotto volume, che già suscitò vivi consensi, appare in una nuova edizione, questa volta per i tipi di Neri Pozza, ed a cura di Lucilla Negro e Carlo Pietrangeli, che hanno voluto arricchirne la parte iconografica — mentre il testo dello scrittore rimane intatto nella sua ornata prosa e preziosa informazione — con una nuova e più cospicua serie di fotografie. Del volume, come è indicato nella presentazione, è uscita prima una edizione « ante litteram », riservata al Banco di Roma, che ne ha promosso la stampa, per iniziativa del suo Presidente, Vittorino Veronese.

A Silvio Negro saggista, come è ben risaputo, si devono alcuni dei più significativi contributi alla letteratura su Roma di questi ultimi decenni. Nato a Chiampo (Vicenza) si era trasferito a Roma negli anni giovanili. « Adorò l'Urbe con filiale devozione, scrive il Veronese, originario, come lui, dalla terra vicentina — e volle non solo studiarne la storia, ma indagare con pazienza, costanza, e con l'ansia del ricercatore appassionato, la vita di alcuni determinati periodi ed ambienti, attraverso libri, codici, raccolte e musei. Frutto delle sue nobili fatiche furono diversi volumi assai apprezzati. Ma un aspetto precipuo della sua molteplice attività fu anche quello di riunire amorevolmente molte centinaia di fotografie romane: e da queste e da esemplari di altre raccolte trasse nel 1956 il suo primo album romano ».

Il suo interesse per la fotografia apparve profondo, e dettato da competenza autentica, fin dal suo scritto sullo « Zibaldone » incluso nel « Giuseppe Gioacchino Belli » dei fratelli Palombi (1948) che si sofferma particolarmente sulla « meravigliosa scoperta del signor Daguerre » descritta dal poeta. Importante ed esteso il saggio « I primi fotografi romani » nel catalogo della « Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915 » edito dagli Amici dei Musei di Roma nel 1953, ripreso poi nell'« Album romano » edito dal Casini nel 1957, ed ora dal « Nuovo album ».

Lo « storico » della fotografia non poteva ben presto non orientarsi anche

verso il cinema primitivo: ed ecco lo scritto pubblicato nella « Strenna dei romanisti 1958 », nel quale trattò della « Macchina da presa in Vaticano » ai tempi di Lumière. Infine, e sul piano di una realizzazione pratica, ecco il Negro nel 1959 volgersi alla televisione, dove presentò insieme a Gian Vittorio Baldi la trasmissione a puntate « Cinquant'anni ».

Non si trattava ormai più di un « hobby », se così è lecito definirlo, ma piuttosto di specializzazione colta e profonda, che ce lo prospettava come il più indicato a rievocare, per la padronanza della materia iconografica, oltre che giornalistica, la storia « visiva » degli ultimi cinquanta anni in Italia.

Scriveva nel settimanale della R.A.I. al momento in cui aveva inizio la serie delle dieci trasmissioni: « Sia chiaro che le puntate non hanno niente in comune con le ricostruzioni ... e tutto vi è autentico. La raccolta del materiale è costata anni di lavoro ... ». Si deve agli studi continuati per vari anni su una materia che lo appassionava se quel lavoro fu trovato in complesso soddisfacente da quanti si attendevano una obbiettiva cronaca della vita italiana.

« Grazie di avermi dato questo Papa Leone che non mi aspettavo, può dire lo spettatore benevolo ... ». Ma il primo grazie, a chi avrà fatto rientrare in Italia, dal Belgio, la breve cineattualità di Leone XIII, sarà stato certamente lui a pronunciarlo, da appassionato romanista e conoscitore delle cronache vaticane.

Il film, come rievoca nello scritto citato della « Strenna », è del 1896, e fu girato da Vittorio Calcina, un collaboratore di Lumière che vantava di essere operatore di Casa Reale. Il 18 ottobre 1899, infatti, tenne una serata cinematografica per Re Umberto al Castello di Monza. Strano che nel programma, composto di trenta brevi attualità, e che era una specie di antologia dell'attività triennale dell'operatore, non figurasse il Leone XIII. Forse una depennatura « diplomatica » del primo aiutante di Umberto, il generale Ponzio Vaglia, che aveva sovrinteso alla proiezione delle « vedute animate »? Vi erano riprese dei sovrani e dell'Imperatore di Germania a Venezia, parate militari, « una battaglia di bambini a colpi di guanciale », « ciclisti romani in arrivo a Torino », l'Esposizione di Torino, il Santo Sepolcro a Gerusalemme, una processione a Lourdes, la Regina d'Inghilterra, corride, un varo, un corteo nuziale. Un anno dopo Calcina doveva riprendere i funerali di Re Umberto.

Ma che l'operatore avesse « girato » anche in Vaticano all'epoca di Leone XIII è confermato da un cimelio donato dalla figlia Stella Calcina al Museo del cinema di Torino, che dovrebbe essere stato ricavato dal film del padre, a meno che non appartenga, ma non pare probabile, a quello girato da un concorrente americano, Kennedy Dickson, nel 1898. Vedi a questo proposito la rivista torinese « Silvio Pellico », 11 settembre 1898, la « Storia del cinema muto italiano » di M. A. Prolo, ed anche « Cinema cattolico » di P. E. Baragli (Ed. « Civiltà Cattolica », Roma, 1959).

Per montare « Cinquant'anni », Silvio Negro e il regista Gian Vittorio Baldi dovettero passare un milione di metri di pellicola alla moviola. Dodicimila ne rimasero nelle dieci trasmissioni, e dove la fotografia animata aveva difettato, specialmente nelle prime puntate, i realizzatori non avevano sdegnato la « inanimata ». Il Negro aveva saputo valersene come glielo permettevano le sue vaste conoscenze di storico anche in questo campo.

Il primo « Album romano » fu composto con una selezione di 265 fotografie prescelte tra quelle presentate alla Mostra di Palazzo Braschi: da una « Sosta a Villa Pamphily », del 1845 circa, a una « Botticella sull'Appia Nuova », del 1900. Ora il « Nuovo album » ne presenta 304, di cui sono nuove, rispetto alla pubblicazione precedente, circa un centinaio, essendo stati sostituiti alcuni pezzi, riconosciuti di minore interesse.

La introduzione « Prima e dopo la breccia », dello stesso Negro, resta intatta. Essa riprende e sviluppa il saggio già noto « I primi fotografi romani ».

Scrive il Negro: « Che si sappia, la più antica fotografia di soggetto romano regolarmente datata è una veduta del Colosseo, del 1843, che ha figurato in una mostra ordinata a New York prima dell'ultima guerra. È stata eseguita col sistema di Talbot dal francese Victor Prévost, un fotografo di professione che, dopo aver lavorato a Parigi ed essere passato da Roma si trasferì negli Stati Uniti d'America lasciandovi tra l'altro questo cimelio. La più antica datata che sia finora stata rinvenuta a Roma è invece una veduta del Tempio di Vesta eseguita nel 1847 da Jacopo Caneva, un curioso tipo di pittore padovano, il cui nome ricorre nelle cronache degli anni intorno al 1848, a proposito delle manifestazioni in onore di Pio IX e delle ascensioni areonautiche compiute dal francese Arban, il quale ebbe talvolta questo veneto come compagno volontario nel suo canestro ... ».

Ma per la fotografia era successo il caso che si era poi ripetuto nel 1896 col cinematografo. E come Lumière aveva inviato subito a Roma, a Venezia, a Gerusalemme, a Siviglia, a Londra, i suoi operatori, altrettanto aveva fatto l'ottico francese Lerebours, con alcuni dagherrotipisti (tra cui il pittore Horace Vernet) per riprendere vedute che poi furono utilizzate in una serie di pubblicazioni chiamate « Excursions daguerriennes ». Era il 1839. Forse furono quelle le prime *prises de vues* effettuate a Roma, anche se l'album « Daguerriano », finora poco noto tra gli storici della fotografia (ma io ho la fortuna di possederne una copia) ci presenta non vere e proprie fotografie, ma incisioni da dagherrotipi, qualche volta popolate, in primo piano, da figurine aggiunte, secondo un discutibile sistema adottato da molti vedutisti nell'ottocento. (Erano figurine uscite talvolta da mani di pittori illustri; ad esempio l'acquerellista svizzero Du Cros si era valso di quelle dello stesso Pinelli).

I soggetti delle « Excursions daguerriennes » sono oltremodo interessanti: v'è un Colosseo contornato da catapecchie, un Castel Sant'Angelo col Tevere ancora sprovvisto, è naturale, di « spallette »; v'è Monte Mario, il Porto di Ripetta ... Su quest'ultima l'incisore ha lasciato scritta una data: 1840. Ecco uno dei primi dagherrotipi scattati a Roma per conto dell'editore Lerebours, e l'unico datato ... (1). A Silvio Negro sarebbero certamente apparsi di grande interesse questi documenti, i quali non possono peraltro divagare il recensore dall'apprezzamento dei rari pezzi, prima, dell'« Album » e, ora, del « Nuovo album ». Ve n'è per tutti i gusti: per i belliani un ritratto del poeta, per gli studiosi della storia del Risorgimento su Ciceruacchio e sul-

(1) Sulle prime fotografie romane, in studi che cercano di portare più in là le ricerche di Silvio Negro, che datano, come lui stesso indica, al 1843, vedi quanto ho scritto in: « I monumenti di Roma in dagherrotipia », Capitolium, n. 3, 1964; e « Daguerre in Italia », Bianco e Nero, n. 2, febbraio 1962.

l'ultimo Quartiere generale romano di Garibaldi a Villa Spada, su Mentana e su Porta Pia; per i cultori della storia della fotografia « tout court », rari dagherrotipi; per gli amanti della Roma del secolo decimonono una variata documentazione di luoghi, di personaggi, di avvenimenti: con Pascarella e D'Annunzio, Garibaldi e Vittorio Emanuele II, Trilussa e Buffalo Bill, Pio IX e Leone XIII; ai quali si aggiungono, nel « Nuovo Album », artisti stranieri e pittori romani, la « quercia del Tasso » e lo stupendo gruppo del « Torneo di scacchi », « Chicchignola » e l'architetto e archeologo Luigi Canina, che, sorpreso dal fotografo, si difende facendo uno scongiuro con l'indice e il mignolo della destra ...

La pubblicazione, vero « omaggio a Roma fatto per immagini », si conclude con un'altra utile notizia del Negro: « Qualche dato biografico sui primi fotografi romani ». Sono i D'Alessandri, Behles, Molins, Macpherson, Anderson, Parker (alcuni stranieri stabilitisi a Roma), i Tuminelli, Felici, Moscioni, La Lieure, Diegler: quest'ultimo apportatore a Roma, nel marzo 1896, dei film di Lumière, che proiettò certamente prima che Fregoli — dopo la sua visita a Lione al laboratorio Lumière — facesse altrettanto. Ed è qui che, a Roma, la storia della fotografia si cuce con quella della cinematografia.

MARIO VERDONE

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca (*Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata*).

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Film usciti a Roma dal 1° al 28-II-1965

a cura di ROBERTO CHITI

Agente Coplan: missione spionaggio - v. *Coplan prend des risques.*
Alibi per un assassino - v. *Ein Alibi Zerbricht.*
Alla conquista dell'Arkansas.
Appuntamento col cadavere - v. *Trauma.*
Base Luna chiama Terra - v. *First Men in the Moon.*
Bianco, Rosso, Giallo, Rosa.
Ça ira, il fiume della rivolta.
Calde amanti di Kyoto, Le - v. *Yoru Fujin.*
Cinque vittime dell'assassino, Le - v. *Der Hexer.*
Costanza della ragione, La.
Da dove vieni, cow boy? - v. *D'où viens-tu, Johnny?*
Due violenti, I - v. *Los rurales de Texas.*
Extraconiugale.
Giungla della droga, La - v. *Gang tai gang.*
Grande muraglia, La - v. *Shin No Shiko tei.*
Impetuosi, Gli - v. *The Lively Set.*
Joe Mitra - v. *Lucky Jo.*
Madame P... e le sue ragazze - v. *A House Is Not a Home.*
Mata Hari, agente segreto H 21 - v. *Mata Hari, agent H 21.*
Notte del piacere, La - v. *Fröken Julie.*
Nudo, crudo e...
Pazzi, pupe e pillole - v. *Disorderly Orderly.*
...Poi ti sposerò - v. *Un monsieur de compagnie.*
Quando l'amore se n'è andato - v. *Where Love Has Gone.*
Ragazzi dell'Hully Gully, I.
Ribelle dell'Anatolia, Il - v. *America, America.*
Ribelle di Algeri, Il - v. *L'insoumis.*
Rivolta dei pretoriani, La.
Scappamento aperto - v. *Échappement libre.*
Sfida viene da Bangkok, La.
Stanlio e Ollio ereditieri.
Stazione 3: Top Secret - v. *The Satan Bug.*
Strani compagni di letto - v. *Strange Bedfellows.*
Tamburi ad Ovest - v. *Apache Rifles.*
Te la senti stasera? - v. *Mary, Mary.*
Tre volti, I.
Triangolo del delitto, Il - v. *Le gros coup.*
Vorrei non essere ricca! - v. *I'd Rather Be Rich.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

ALIBI ZERBICHT, Ein (Alibi per un assassino) — **r.:** Alfred Vohrer - **s.:** W. P. Zibaso e Stefan Gommermann - **sc.:** Herbert Reinecker - **f.:** Friedel Behn-Grund - **m.:** Peter Thomas - **scg.:** Fritz Jüptner-Jonstorff e Alexander Sawcynski - **mo.:** Arnd Heyne - **int.:** Peter van Eyck (Günther Rohn), Ruth Leuwerik, Charles Regnier, Sieghardt Rupp, Hannelore Elsner, Dieter Klein, Michael Janisch, Fritz Schmiedl, Elisabeth Stiepl, Klaus Münster, Guido Wieland, Mario Kranz, Walter Regelsberger, Herbert Kersten, Elisabeth Epp - **p.:** Sascha - **o.:** Austria, 1963 - **d.:** regionale.

ALLA CONQUISTA DELL'ARKANSAS / DIE GOLDSUCHER VON ARKANSAS — **r.:** Alberto Cardone e Paul Martin - **s.:** dal romanzo « Die Regulatoren von Arkansas » di Friedrich Gerstäckers - **sc.:** Alex Berg, Werner P. Zibaso, Hans Billian, Nino Scolaro - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor): Jan Stallich - **scg.:** Jan Zazvorka - **m.:** Heinz Gietz e Francesco De Masi - **c.:** Ferdinand Vacher - **mo.:** Herbert Taschner - **int.:** Brad Harris, Fulvia Franco, Mario Adorf, Horst Frank, Dorothee Parker, Marianne Hoppe, Dieter Borsche, Philippe Lemaire, Ralf Wolter, Olly Schoberova, Thomas Alder, Josef Egger, Caroll Brawn - **p.:** Metheus Film / Constantin-Rapid / S. N. C. - **o.:** Italia-Germania Occ. - Francia, 1964 - **d.:** regionale.

AMERICA, AMERICA (Il ribelle dell'Anatolia) — **r.:** Elia Kazan.

Vedere giudizio di Guido Gincotti a pag. 70 e dati a pag. 76 del n. 7, luglio 1964 (San Sebastiano 1964).

APACHE RIFLES (Tamburi ad Ovest) — **r.:** William H. Witney - **s.** e **sc.:** Charles B. Smith - **f.** (De Luxe Color): Arch R. Dalzell - **m.:** Richard La Salle - **scg.:** Frank Sylos - **mo.:** Grant Whytock - **int.:** Audie Murphy (Jeff Stanton), Michael Dante (Red Hawk), Linda Lawson (Dawn Gillis), L. Q. Jones (Mike Greer), Ken Lynch (Hodges), Joseph A. Vitale (Victorio), Robert Brubaker (serg. Cobb), Eugene Iglesias (caporale Ramirez), J. Pat O'Malley (capitano Thatcher), John Archer (col. Perry), Charles Watts (Crawford Owens), Howard Wright (Thompson), Peter Hansen (capitano Green), Robert Karnes (sceriffo), Hugh Sanders (delegato dell'Arizona), Sydney Smith (generale), S. John Launer (generale Nelson), Robert B. Williams (Miller) - **p.:** Grant Whytock per l'Admiral Pictures - **o.:** U. S. A., 1964 - **d.:** Dear-Fox.

BIANCO, ROSSO, GIALLO, ROSA — **r.:** Massimo Mida - **s.** e **sc.:** Bruno Baratti - **f.** (bianco e nero e colore): Gianni Nazisi - **m.:** Piero Umiliani - **scg.:** Luciano Spadoni - **mo.:** Mario Serandrei - **I episodio (Bianco): L'intrigo** - **int.:** Carlo Giuffré (Janru), Yoko Tani (Yoko), Pietro Carloni (il padre), Giusi Dandolo (la madre) - **II episodio (Rosso): L'incastro** - **int.:** Carlo Giuffré (Vitaliano), Anita Ekberg (Albachiara), E. Caruso (Pizzabella), S. Doria (Andrea) - **III episodio (Giallo): Anonima Omicidi** - **int.:** Carlo Giuffré (Brighenti), Agnès Spaak (Enrichetta), Claudia Giannotti (signora Brighenti) - **IV episodio (Rosa): Veni, vidi, vici** (a colori) - **int.:** Carlo Giuffré (Apollodoro), Maria Grazia Buccella (Poppea), Giancarlo Cobelli (Nerone) - **p.:** Francesco Mazzei per la Alma Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Titanus.

ÇA IRA, IL FIUME DELLA RIVOLTA — **r., s., sc., mo.:** Tinto Brass - **commento:** Giancarlo Fusco - **f.:** operatori vari dei cinegiornali - **m.:** Romolo Grano - **voci:** Enrico Maria Salerno, Sandra Milo e Tino Buazzelli; il poeta Paul Eluard dice la sua poesia « Lamento gitano - La liberté » - **canzoni:** « Ça ira », cantata da Edith Piaf; « Ninna Nanna » (della prima guerra mondiale), cantata da Edmonda Aldini - **p.:** Moris Ergas per la Zebra Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Dear-Fox.

Vedere giudizio di Giacomo Gambetti a pagg. 77 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Venezia - I film fuori Mostra).

COPLAN PREND DES RISQUES (Agente Coplan: Missione spionaggio) — **r.:** Maurice Labro - **s.:** dal romanzo poliziesco « Etau sans pitié » di Paul Kenny - **sc.:** François Chavane, Jean-Louis Roncoroni, Jean Marsan, Pascal Jardin - **f.:** Pierre Petit - **m.:** Georges Van Parys - **scg.:** Jean Mandaroux - **mo.:** Germaine

Artus - **int.** : Dominique Paturel (Coplan), Virna Lisi (Ingrid), Jacques Balutin (Fondane), André Weber (Legay), Jacques Monod (Il Vecchio), Henri Lambert, Roger Dutoit, André Valmy (Pelletier) - **p.** : Cinéphonic / Da.Ma. / Cinelux - **o.** : Francia-Italia-Belgio, 1964 - **d.** : Paramount.

COSTANZA DELLA RAGIONE, La — **r.** : Pasquale Festa Campanile.
Vedere recensione di Mario Verdone e dati nel prossimo numero.

DISORDERLY ORDERLY (Pazzi, pupe e pillole) — **r.** : Frank Tashlin.
Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

D'OÙ VIENS-TU, JOHNNY ? (Da dove vieni cow-boy ?) — **r.** : Noël Howard - **s.** e **sc.** : Yvan Audouard e Christian Plume - **f.** (Franscope, Eastmancolor) : Walter Wottitz - **m.** : Johnny Hallyday - **scg.** : Maurice Colasson - **int.** : Johnny Hallyday (Johnny), Sylvie Vartan (Gigi), André Pousse (Frank), Evelyne Dandry (Magali), Daniel Cauchy (Marcel), Pierre Barouh (Django), Fernand Sardou (lo sceriffo), Henri Vilbert, Hélène Tossi, Jean-Jacques Debout, Jean-Marie Rivière, Jean-Pascal Duffard - **p.** : Ray Ventura per la Hoche Productions S. N. C. - **o.** : Francia, 1963 - **d.** : regionale.

ÉCHAPPEMENT LIBRE (Scappamento aperto) — **r.** : Jean Becker - **s.** : dal romanzo omonimo di Clet Coroner - **sc.** : Didier Goulard, Maurice Fabre, Daniel Boulanger, Jean Becker - **f.** (Franscope) : Edmond Sechan - **m.** : Martial Solal - **scg.** : Georges Wakhevitch - **mo.** : Monique Kirsanoff - **int.** : Jean-Paul Belmondo (David Ladislas), Jean Seberg (Olga Celan), Jean-Pierre Marielle (Hoode), Gert Froebe (Ferhman), Enrico Maria Salerno (Mario), Renate Ewert (contessa), Fernando Rey, Robert Camardiel, Wolfgang Preiss, Diana Lorys, Margarita Gil, Carmen de Lirio, Fernando Sancho, José Jaspe - **p.** : Sud Pacifique Film-Capitole Film / Producciones Benito Perojo / Transmonde-Film - **o.** : Francia - Spagna - Italia, 1964 - **d.** : Columbia Ceiad.

EXTRACONIUGALE — **scg.** : Elio Costanzi, Elio Balletti - **mo.** : Gisa Radicchi Levi - I **Episodio** : **La doccia** - **r.** : Massimo Franciosa - **s.** e **sc.** : Franco Castellano e Giuseppe Moccia (Pipolo) - **f.** : Tonino Delli Colli - **m.** : Luis Enriquez Bacalov - **int.** : Gastone Moschin (Luigi), Liana Orfei (Carla), Lando Buzzanca (fratello di Carla), Lena von Martens (Maristella) - II **Episodio** : **Il mondo dei ricchi** - **r., s,** e **sc.** : Mino Guerrini - **f.** : Erico Menczer - **m.** : Angelo F. Lavagnino - **int.** : Franca Rame (Anna), Enzo La Torre (Gastone), Agata Flori (Ileana), Pepe Calvo (Comm. Sasselli) - III **Episodio** : **La moglie svedese** - **r.** : Giuliano Montaldo - **s.** : da un'idea di Franco Castellano e Giuseppe Moccia (Pipolo) - **sc.** : Luigi Magni, Massimo Franciosa, G. Montaldo - **f.** : Alfio Contini - **m.** : Piero Umiliani - **int.** : Renato Salvatori (Renato), Maria Perschy (Eva), Barbara Nelli (Silvana), Turi Ferro (padre di Renato), Giampiero Littera, Franca Manetti - **p.** : Dario Sabatelli per la D. S. Prod. - **o.** : Italia, 1964 - **d.** : Cineriz.

FIRST MEN IN THE MOON (Base Luna chiama Terra) — **r.** : Nathan Juran - **sc.** : Nigel Kneale e Jan Read - **f.** (Panavision, Dynamation, Technicolor) - **m.** : Laurie Johnson - **scg.** : John Blezard - **mo.** : Maurice Rootes - **altri int.** : Peter Finch (l'uomo di Bailiff), Erik Chitty (Gibbs), Betty McDowall (Maggie), Gladys Henson (signora), Marne Maitland (dott. Tok), Lawrence Herder (Glushkov), Hugh Mc Dermott (Challis), Paul Carpenter (annunciatore), Huw Thomas (altro annunciatore), Gordon Robinson, Sean Kelly, Iohn Murray Scott (astronauti) - **p.** : Charles H. Schneer per la Ameran - **p. assoc. ed e. s.** : Ray Harryhausen - **o.** : Gran Bretagna, 1964 - **d.** : Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di Piero Zanotto a pag. 47 e altri dati a pag. 53 del n. 10, ottobre 1964 (Trieste, festival del film fantascientifico).

FRÖKEN JULIE (La notte del piacere) — **r.** e **sc** : Alf Sjöberg - **s.** : dal dramma omonimo di August Strindberg - **f.** : Göran Strindberg - **m.** : Dag Wiren -

scg. : Bibi Lindström - **mo.** : Lehnart Wallen - **int.** : Anita Björk (la signorina Julie), Ulf Palme (il domestico), Anders Henrikson, Lissi Alandh, Märta Dorff, Max von Sydow, I. Gill, K. O. Sundström, A. Claesson, I. Norberg, J. Hagerman - : Sandrew Production - **o.** : Svezia, 1950-51 - **d.** : regionale.

Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 53 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Venezia - Retrospettiva del cinema scandinavo).

GANG TAI GANG (La giungla della droga) — **r.**, **s.** e **sc.** : Teuro Ishii - **f.** (Toeiscope) : Giichi Yamazawa - **int.** : Koji Tsuruta, Tetsuro Tamba, Tatsuo Umemiya, Yoshiko Mita, Koji Mitsui - **p.** : Toei Motion Picture - **o.** : Giappone, 1962 - **d.** : Regionale.

GROS COUP, Le (Il triangolo del delitto) — **r.** : Jean Valère - **s.** : dal romanzo « The Big Bite » di Charles Williams - **sc.** : Charles Williams, Jean Valère, Jean-Claude Tacchella, Paul Gegauff - **f.** : Nicolas Hayer - **mu.** : Georges Delerue - **scg.** : Olivier Girard - **mo.** : Léonide Azar - **int.** : Emmanuelle Riva (Clémence), Hardy Krüger (Frank), Francisco Rabal, Roger Couderc, Jean-Louis Maury, Etienne Bierry, Jacques Monod, Pilar Cansino - **p.** : Le Film d'Art - Les Films Arthur Lesser - Electra Films - Les Films Longchamps / Da. Ma. Film - **o.** : Francia-Italia, 1964 - **d.** : Paramount.

HEXER, Der (Le cinque vittime dell'assassino) — **r.** : Alfred Vohrer - **s.** : dal romanzo poliziesco « The Avenger » (« Il Giustiziere ») di Edgar Wallace - **sc.** : Herbert Reinecker, Harald G. Petersson - **f.** (Ultrascope) : Karl Löb - **m.** : Peter Thomas - **scg.** : Wilhelm Vesley - **mo.** : Jutta Hering - **int.** : Joachim Fuchsberger, Heinz Drache, Sophie Hardy, Siegfried Lowitz, Margot Trooger, Carl Lange, Jochen Brockmann, Siegfried Schürenberg, Karl John, Kurt Waitzmann, Ann Savo, Hilde Sessak, Petra von der Linde, Eddi Arent - **p.** : Rialto - **o.** : Germania Occ., 1964 - **d.** : Atlantisfilm.

HOUSE IS NOT A HOME, A (Madame P... e le sue ragazze) — **r.**: Russell Rouse.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati in questo numero.

I'D RATHER BE RICH (Vorrei non essere ricca !) — **r.** : Jack Smight - **s.** e **sc.** : Oscar Brodney, Norman Krasna, Leo Townsend - **f.** (Technicolor) : Russell Metty - **m.** : Percy Faith - **scg.** : Alexander Golitzen, George Webb - **mo.** : Milton Carruth - **int.** : Sandra Dee (Cynthia Dulaine), Robert Goulet (Paul Benson), Andy Williams (Warren Parker), Maurice Chevalier (Philip Dulaine), Gene Raymond (Martin Wood), Charles Ruggles (dott. Charles Crandall), Hermione Gingold (infermiera Grimshaw), Laurie Main (Harrison), Dort Clark (Albert), Hayden Rorke (Mac Dougall), Rip Taylor (impiegato dell'aeroporto), Allen Jenkins (Fred), Alex Gerry (Cartwright), Jill Jackson (signora Mac Dougall), Milton Frome (Max) - **p.** : Ross Hunter per la R. Hunter Productions-Universal International Picture - **o.** : U.S.A., 1964 - **d.** : Universal.

INSOUMIS, L' (Il ribelle di Algeri) — **r.** : Alain Cavalier.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati nel prossimo numero.

LIVELY SET, The (Gli impetuosi) — **r.** : Jack Arnold - **s.** : William Alland, Mel Goldberg - **sc.** : Mel Goldberg, William Wood - **f.** (Eastmancolor stampato in Technicolor) : Carl Guthrie - **m.** : Bobby Darin - **superv. m.** : Joseph Gershenson - **scg.** : Alexander Golitzen, Walter Simonds - **mo.** : Archie Marshek - **int.** : James Darren (Casey), Pamela Tiffin (Eadie), Doug McClure (Chuck), Joanie Sommers (Doreen), Marilyn Maxwell (Marge), Charles Drake (Paul Manning), Peter Mann (Stanford Rogers), Carole Wells (Mona), Frances Robinson (Celeste), Greg Morris (poliziotto), Ross Elliott (Ernie), Russ Conway (Moody), Martin Blane (prof. Collins), Captain Max Schumacher, Dick Whittinghill, Mickey Thompson, James Nelson, Ron Miller, Duane Carter, Billy Krause - **p.** : William Alland per la Universal-International - **o.** : U.S.A., 1964 - **d.** : Universal.

LUCKY JO (Joe Mitra) — **r. :** Michel Deville - **s. :** dal romanzo « Main pleine » di Pierre Vial-Lesou - **sc. :** Nina Companeez, M. Deville - **f. :** Claude Lecomte - **m. :** Georges Delerue - **scg. :** Gilbert Margerie - **mo. :** Nina Companeez - **int. :** Eddie Constantine (Joe), Jean-Pierre Darras, Pierre Brasseur, Claude Brasseur, Christiane Minazzoli, Françoise Arnoul, Georges Wilson, Jean-Pierre Rambal, Anouk Ferjak, André Cellier - **p. :** Les Productions J. Roitfeld-Belmont Films-Elefilm - **o. :** Francia, 1964 - **d. :** regionale.

MARY, MARY (Te la senti stasera ?) — **r. :** Mervyn LeRoy - **s. :** dalla commedia di Jean Kerr - **sc. :** Richard L. Breen - **f.** (Technicolor) : Harry Stradling - **m. :** Frank Perkins - **scg. :** John Beckman - **mo. :** David Wages - **int. :** Debbie Reynolds (Mary) Barry Nelson (Bob), Diane McBain (Tiffany), Hiram Sherman (Oscar), Michael Rennie (Dirk) - **p. :** Mervyn LeRoy per la Warner Bros - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** Warner Bros.

MATA HARI, AGENT H-21 (Mata Hari, agente segreto H 21) — **r. :** Jean-Louis Richard - **s.** e **sc. :** J. L. Richard e François Truffaut - **f. :** Michel Kelber - **m. :** Georges Delerue - **scg. :** naturale - **int. :** Jeanne Moreau (Mata Hari), Jean - Louis Trintignant (François Lassalle), Claude Rich (Julien), Georges Riquier (Ludovic), Frank Villard (col. Pelletier), Albert Remy (Adam Zelle), Henri Garcin - **p. :** Filmel - Les Films du Carrosse-Simar / Fida Cinematografica - **o. :** Francia-Italia, 1964 - **d. :** Fida Cinemat. (regionale).

MONSIEUR DE COMPAGNIE, Un (... Poi ti sposerò) — **r. :** Philippe de Broca - **s. :** dal romanzo di André Couteaux - **sc. :** Henri Lanoë, Ph. de Broca - **f.** (Eastmancolor) : Raoul Cotard - **m. :** Georges Delerue - **scg. :** Pierre Duquesne - **mo. :** Françoise Javet - **int. :** Jean-Pierre Cassel (Antoine), Jean-Claude Brialy (il Principe), Memmo Carotenuto (l'agente), Adolfo Celi (Benvenuto), Marcel Dalio (il miliardario), Catherine Deneuve (Isabelle), Irina Demick (Nicole), Rosa Marie Dexter (la studentessa), Giustino Durano (il fornaio), Annie Girardot (Clara), Valerie Lagrange (Louisette), Jean-Pierre Marielle (Balthazar), André Luguet (il nonno), Sandra Milo - **p. :** Films Julien Derode - Pecf-Les Films du Siècle / Ultra Film - **o. :** Francia-Italia, 1964 - **d. :** Dear-Fox.

NUDO, CRUDO E... — **r., s.** e **sc. :** Francesco De Feo e Adriano Bolzoni - **comm. :** A. Bolzoni - **f.** (a colori) : Adalberto Albertini, Cesare Allione, Mario Fioretti - **m. :** Marcello Giombini - **voce :** Riccardo Cucciolla - **mo. :** Otello Colangeli - **p. :** Film Columbus - Mida Film - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** M.G.M.

RAGAZZI DELL'HULLY GULLY, I — **r. :** Marcello Giannini - **s.** e **sc. :** Mario Amendola, Fiorenzo Fiorentini, Carlo Infascelli - **co-regista :** Carlo Infascelli - **f. :** Vitaliano Natalucci, Aldo De Roberti - **m. :** Lallo Gori - **scg. :** Alessandro Dall'Ovo - **mo. :** Cesare Bonelli - **int. :** Umberto D'Orsi (Filippo), Ave Ninchi (la contessa), Angela Luce (Caterina), Carlo Dapporto (Maurice Chanel / il Colonnello), Alicia Brandet (Clarette), Claudio Previtera (Alberto), Carlo Delle Piane (segretario di Filippo), Carlo Pisacane (il conte Bertoldo), Fiorenzo Fiorentini (presentatore), Antonio Devi, Gianni Simenotti, Ornella Vanoni, Françoise Hardy, Gianni Morandi, Fabrizio Ferretti, Lilly Bonato, Remo Germani, Fausto Leali, Michele, Los Marcellos Ferial, Margherita, Bruno Filippini - **p. :** Carlo Infascelli per la Compagnia Generale Finanziaria Cinematografica - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** regionale.

RIVOLTA DEI PRETORIANI, La — **r. :** Alfonso Brescia - **s.** e **sc. :** Gian Paolo Callegari - **f.** (Techniscope, Eastmancolor) : Pierludovico Pavoni - **m. :** Carlo Franci - **scg. :** Pier Vittorio Marchi - **c. :** Mario Giorsi - **mo. :** Nella Nannuzzi - **int. :** Richard Harrison, Piero Lulli, Moira Orfei, Giuliano Gemma, Ivy Holzer, Paola Piretti, Fedele Gentile, Amedeo Trilli, Mirko Ellis, Renato Montalbano, Salvatore Furnari, Massimo Carocci - **p. :** F.I.A. (Film Internazionali Artistici) - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** regionale.

RURALES DE TEXAS, Los (I due violenti) — **r. :** Anthony Greepy [Primo Zeglio) — **s. :** Jesus Navarro - **sc. :** J. Navarro, Marcello Fondato, P. Zeglio - **f.** (To-

talscope, Eastmancolor) **:** Alfredo Fraile - **m. :** Francesco De Masi - **mo. :** Enzo Alabiso - **int. :** Alan Scott, Susy Andersen, Jorge Martin, Mary Badmayen, Silvia Solar, Pauline Bards [Paola Barbara], Mike Brendell, Andrea Scotti, John Beverhill - **p. :** Arturo Gonzales / PEA - **o. :** Spagna-Italia, 1964 - **d. :** regionale.

SATAN BUG, The (Stazione *3* : Top Secret) — **r. :** John Sturges - **s. :** dal romanzo poliziesco di Ian Stuart - **sc. :** James Clavell e Edward Anhalt - **f.** (Panavision, Technicolor) : Robert Surtees - **m. :** Jerry Goldsmith - **scg. :** Herman Blumenthal - **mo. :** Ferris Webster - **int. :** George Maharis (Lee Barrett), Richard Basehart (dott. Hoffman), Dana Andrews (il generale), Anne Francis (Ann), Edward Asner, Frank Sutton, John Larchin, Richard Bull, Martin Blaine, John Anderson, Russ Bender, Hary Rhodes, John Clarke, Simon Oakland - **p. :** John Sturges per la Mirisch-Kappa - **o. :** U.S.A., 1964-65 - **d. :** Dear-United Artists.

SFIDA VIENE DA BANGKOK, La / DIE DIAMANTENHOLLE AM MEKONG — **r. :** Gianfranco Parolini e Frank Kramer - **s. :** da un'idea originale di Wolf C. Hartwig - **sc. :** G. Parolini, Johannes Kai - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) **:** Francesco Izzarelli, Rolf Kästel - **m. :** Francesco De Masi, Willy Mattes - **scg :** Hans Berthel - **mo. :** Herbert Taschner - **int. :** Brad Harris, Horst Frank, Paul Hubschmid, Marianne Hold, Dorothee Parker, Chris Howland, Philippe Lemaire, Gianni Rizzo, Michèle Mahaut, Andrey Amber - **p. :** Wolf C. Hartwig per la Metheus Film / Rapid Film / Société Nouvelle de Cinématographie - **o. :** Italia-Germania Occ.-Francia, 1964 - **d. :** regionale.

SHIN NO SHIKOTEI (La grande muraglia) — **r. :** Shigeo Tanaka - **s.** e **sc. :** Fuji Yahiro - **f.** (Technirama, Technicolor)) : Michio Takahashi - **m. :** Akira Ifukube - **int. :** Shintaro Katsu, Ken Utsui, Fujiko Yamamoto, Isuzú Yamada, Raizo Ichikawa, Hiroshi Kawaguchi, Ayako Wakao, Kojiro Hongo, Junko Kano, Kazuo Hasegawa, Ganjiro Nakamura - **p. :** Masaichi Nagata per la Daiei Motion Picture - **o. :** Giappone, 1961- **d. :** Dear-Fox.

STANLIO E OLLIO EREDITIERI — Programma composto da 4 vecchi shorts, tra cui : 1) **Laughing Gravy** (1931) — **r. :** James W. Horne - **f. :** Art Lloyd - 2) **Tit for Tat** (1935) — **r. :** Charles Rogers - **f. :** Art Lloyd - **int. :** Stan Laurel, Oliver Hardy - Uno degli altri due short è stato diretto da Lloyd French - **p. :** Hal Roach - **o. :** U.S.A. - **d. :** regionale.

STRANGE BEDFELLOWS (Strani compagni di letto) — **r. :** Melvin Frank - **s. :** Norman Panama e M. Frank - **sc. :** M. Frank, Michael Pertwee - **f.** (Technicolor) : Leo Tover - **m. :** Leigh Harline - **scg. :** Alexander Golitzen, Joseph Wright - **mo. :** Gene Milford - **int. :** Rock Hudson (Carter), Gina Lollobrigida (Tonia), Gig Young (Richard Bramwell), Edward Judd (Harry Jones), Terry-Thomas (impiegato pompe funebri), Arthur Haynes (autista), Howard St. John (J. L. Stevens), David King (taxista di Tonia), Peggy Rea (Mavis), Joseph Sirola (Petràcini), Nancy Kulp (donna Mattingly, aggressiva), Lucy Landau, Bernard Fox, Edith Atwater, James McCallion, Hadley John Orchard - **p. :** N. Panama e M. Frank per la Panama and Frank Production - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** Universal.

TRAUMA (Appuntamento col cadavere) — **r., s.** e **sc. :** Robert Malcolm Young - **f. :** Jacques Marquette - **m. :** Buddy Collette - **mo. :** Harold Dennis - **int. :** John Conte (Warren Clyner), Lynn Bari (Helen Garrison), Lorrie Richards (Emmaline Garrison), David Garner (Craig), Warren Kemmerling (Luther), William Bissell (Thaddeus Hall), Bond Blackman (Robert), William Justine (agente del Tesoro), Roy Lennert (altro agente del Tesoro), Renee Mason (Carla), Alfred Chafe (ufficiale di polizia), Robert Totten (addetto stazione del gas), Ruby Borner (la zitella) - **p. :** Joseph Cranston, Jean Olivetti e Salvatore Mungo per la Artists XVI - **o. :** U.S.A., 1962-63 - **d. :** regionale.

TRE VOLTI, I — **r. :** Michelangelo Antonioni e altri registi.
Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati in questo numero.

WHERE LOVE HAS GONE (Quando l'amore se n'e andato) — r. : Edward Dmytryk.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati nel numero scorso.

YORU FUJIN (Le calde amanti di Kyoto) — r. : Yusuke Watanabe - **s. :** Shigeru Oikada **sc. :** Kikuma Shimorawa **f.** (Taliscope) : S. Nishikawa **m. :** C. Watanabe **mo. :** O. Nagasawa - **int. :** Majumi Ogawa, Mako Midori, Naoki Sugiura, Sadako Sanamura, Yaeko Wakamizu - **p. :** Toei - **o. :** Giappone, 1960-61 - **d. :** regionale.

(Segue dalla pag. 2 di copertina)

RASSEGNA DI STUDI
CINEMATOGRAFICI
E TELEVISIVI

ANNO XXVI
Marzo 1965 - N. 3

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LIRE 500